50 –

Московская Городская Художественная Галлерея П. и С. Третьяковыхъ.

Редакція и пояснительный текстъ
И. С. Остроухова.

Выпускъ 1

Москва.
Изданіе І. Кнебель.

МОСКОВСКАЯ ГОРОДСКАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЛЕРЕЯ
П. и С. М. ТРЕТЬЯКОВЫХЪ

ТЕКСТЪ И. С. ОСТРОУХОВА и СЕРГѢЯ ГЛАГОЛЯ,

ПОДЪ ОБЩЕЙ РЕДАКЦІЕЙ И. С. ОСТРОУХОВА.

МОСКВА.
ИЗДАНІЕ І. КНЕБЕЛЬ.
1909.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

БРАТЬЯ
ПАВЕЛЪ и СЕРГѢЙ МИХАЙЛОВИЧИ ТРЕТЬЯКОВЫ
И
КРАТКІЙ ОЧЕРКЪ ИСТОРІИ ИХЪ ГАЛЛЕРЕИ.

Несмотря на сравнительную молодость русской живописи, собираніе картинъ имѣетъ уже у насъ, въ Россіи свою маленькую исторію. „Рабы европейскихъ модъ и барскихъ замашекъ, русскіе аристократы въ продолженіе всего XVIII-го вѣка считали своею обязанностью везти съ собою назадъ изъ Европы тысячи книгъ, которыхъ они не читали, и тысячи картинъ, на которыя они не смотрѣли" *. Императрица Екатерина II приказывала скупать для Россіи за границей »лучшія галлереи« и основывала свой великолѣпный Эрмитажъ, а за Императрицей шли слѣдомъ русскіе вельможи и аристократы, такъ что въ 1820-мъ году Свиньинъ въ своихъ »Отечественныхъ Запискахъ« перечислялъ уже цѣлый рядъ картинныхъ галлерей, существовавшихъ тогда въ Москвѣ. Собранія эти, большею частью совершенно безсистемныя, существовали недолго и почти всѣ были распроданы вмѣстѣ съ зефирами и амурами крѣпостного балета ихъ владѣльцевъ.

Въ царствованіе Императора Александра I-го вмѣстѣ съ оффиціальнымъ поклоненіемъ народности зарождается интересъ и къ собиранію картинъ русскихъ мастеровъ, а въ 1819 г. даже возникаетъ въ Петербургѣ Русскій Музей Павла Свиньина, художника и впослѣдствіи издателя »Отечественныхъ Записокъ«.

Въ этомъ Музеѣ вмѣстѣ съ »минеральнымъ кабинетомъ«, различными рѣдкостями и библіотекой было собраніе русскихъ картинъ, и среди нихъ работы Левицкаго, Кипренскаго, Тропинина, Венеціанова, его учениковъ и т. п.; но, просуществовавъ десять лѣтъ, музей, за недостаткомъ средствъ, былъ распроданъ.

Другое, уцѣлѣвшее до сихъ поръ, собраніе картинъ русскихъ художниковъ обязано своимъ возникновеніемъ бывшему директору почтоваго департамента Ѳ. И. Прянишникову, занимавшему въ сороковыхъ годахъ постъ вице-президента Общества Поощренія Художествъ. Начавъ покупку картинъ у русскихъ художниковъ сначала ради поддержанія молодыхъ талантовъ, Прянишниковъ скоро увлекся этимъ дѣломъ, и въ собраніи его также оказались прекрасные образцы живописи: Левицкаго, Боровиковскаго, Венеціанова, Кипренскаго съ Тропининымъ, Брюллова и Ѳедотова. Многое попало сюда и изъ музея Свиньина при его распродажѣ *.

Въ пятидесятыхъ же годахъ начинаетъ собирать картины Павелъ Михайловичъ Третьяковъ, а позднѣе и его братъ Сергѣй.

Оба они родились въ Москвѣ: Павелъ Михайловичъ 15-го декабря 1832-го года, а Сергѣй Михайловичъ 19-го января 1834-го года.

Оба они не были ни въ какой школѣ и дома получили начальное образованіе, а затѣмъ, какъ только подросли, стали помогать отцу въ его дѣлѣ большой торговли полотномъ.

Дальнѣйшимъ своимъ образованіемъ какъ Павелъ, такъ и Сергѣй Михайловичи были всецѣло обязаны самимъ себѣ и чтенію, которому они съ увлеченіемъ отдавались всю свою жизнь. Въ юности же очень рано сказалась въ Павлѣ Михайловичѣ и страсть къ собиранію художественныхъ произведеній. Всѣ свои сбереженія юноша уже тогда тратилъ на пріобрѣтеніе гравюръ и литографій, которыя старательно разыскивалъ всюду на рынкѣ и по антикварнымъ и картиннымъ лавочкамъ.

Въ 1850-мъ году умеръ отецъ Третьяковыхъ, и Павелъ Михайловичъ, какъ старшій въ семьѣ, сдѣлался хозяиномъ дѣла, которое уже тогда приносило крупный доходъ. Такимъ образомъ, Павелъ Махайловичъ могъ, не стѣсняясь, отдаться своей любви къ собиранію художественныхъ произведеній.

Въ это время въ Москвѣ уже возникалъ цѣлый рядъ собраній русскихъ картинъ, а именно: у Г. И. Хлудова, у В. А. Кокорева и К. Т. Солдатенкова. Такимъ образомъ, казалось бы, совершенно естественно было увлечься тѣмъ же и Павлу Михайловичу, но на дѣлѣ оказалось иное, и сначала Павелъ Михайловичъ сталъ пріобрѣтать небольшія картинки старыхъ голландцевъ, пока трудность разобраться каждый разъ въ подлинности или поддѣлкѣ картины не подѣйствовала на молодого коллекціонера очень расхолаживающимъ образомъ. Съ какими трудностями приходилось при этомъ Третьякову

* В. Стасовъ »П. М. Третьяковъ и его картинная галлерея«, »Рус. Стар.« 1893

* Собраніе это послѣ смерти Прянишникова было куплено правительствомъ и, перевезенное въ Москву, легло въ основаніе галлереи Румянцевскаго музея

сталкиваться, можно видѣть хотя бы изъ того, что, даже и много лѣтъ спустя, онъ не разъ полушутливо высказывалъ мысль о возможности точно установить подлинность картины только тогда, когда самъ видѣлъ ее на мольбертѣ художника.

Но всего болѣе толкнуло Павла Михайловича къ собиранію русскихъ картинъ знакомство съ галлереею Прянишникова. Послѣ поѣздки въ Петербургъ Павелъ Михайловичъ возвратился подъ такимъ впечатлѣніемъ отъ этой галлереи, что даже задумалъ всю ее пріобрѣсти, когда до него дошли слухи о намѣреніи Прянишникова въ виду постигшей его болѣзни и старости продать свою галлерею, и если это не осуществилось, то единственно потому, что цѣна, назначенная за галлерею, была тогда не подъ силу Павлу Михайловичу. Отказавшись отъ пріобрѣтенія коллекціи Прянишникова, Павелъ Михайловичъ остановился на другой мысли: продолжать начатое Прянишниковымъ дѣло, и принялся ревностно собирать свою собственную галлерею русской живописи.

Начало этому было положено въ 1856-мъ году покупкою небольшой картинки Шильдера »Искушеніе«, изображавшей сцену соблазна бѣдной швеи какою-то сомнительнаго вида дамой. За этой картинкой послѣдовали »Финляндскіе контрабандисты« Худякова, затѣмъ два этюда Ал. Иванова и нѣсколько другихъ картинъ, а въ 1861—64-мъ годахъ у Павла Михайловича появились уже такія произведенія русской живописи, какъ »Крестный ходъ« Перова, »Привалъ арестантовъ« Якоби, »Послѣдняя весна« Клодта и »Выходъ изъ церкви« Морозова.

Вмѣстѣ съ тѣмъ Павелъ Михайловичъ все больше и больше сталъ увлекаться изученіемъ живописи вообще и ея исторіей. Несмотря на плохое знакомство съ языками, почти каждый годъ онъ сталъ ѣздить за границу и внимательно знакомиться со всѣми лучшими галлереями Европы, такъ что мало по малу изъ него вырабатывается уже настоящій, серьезный и тонкій знатокъ искусствъ.

Увлеченіе картинами русскихъ художниковъ неизбѣжно должно было привести Павла Михайловича къ сближенію съ самими художниками, и, дѣйствительно, съ 1860 года у Третьякова завязывается тѣсная дружба съ Перовымъ, затѣмъ, черезъ нѣсколько лѣтъ, съ Крамскимъ и Ге. Со многими другими художниками у Павла Михайловича если не было тѣсной дружбы, то всегда были очень хорошія и теплыя отношенія. И въ постоянномъ общеніи съ людьми искусства вкусъ и пониманіе Третьякова, разумѣется, все болѣе и болѣе развивались и становились тоньше, а вмѣстѣ съ тѣмъ и собраніе картинъ пополнялось все большимъ и большимъ количествомъ прекраснѣйшихъ образцовъ русской живописи. Въ немъ появились: новыя картины Перова, рядъ портретовъ и картинъ Крамского, Ге, Шишкина, Ѳ. Васильева, Прянишникова, В. Маковскаго, Рѣпина и др.

Товарищество Передвижныхъ выставокъ становится въ это время центромъ русской художественной жизни и все, что являлось самаго талантливаго и замѣчательнаго на этихъ выставкахъ, тотчасъ же переходило въ Галлерею Третьякова.

Можно сказать, что съ возникновеніемъ Передвижныхъ выставокъ почти ни одна выдающаяся картина русской живописи не минуетъ Галлереи и если по какимъ-нибудь обстоятельствамъ Третьякову не удается купить ее своевременно, то рано или поздно она все-таки оказывается тамъ, какъ это было, напримѣръ, съ »Княжною Таракановою« Флавицкаго или »Неравнымъ бракомъ« Пукирева.

Въ семидесятыхъ же годахъ Третьяковъ пріобрѣтаетъ и цѣлыя собранія картинъ и этюдовъ, при чемъ первою такою покупкою была коллекція картинъ и рисунковъ Верещагина изъ жизни Туркестана.

Обстоятельства, сопровождавшія эти покупки, настолько интересны, что на нихъ не мѣшаетъ остановиться подробнѣе.

Выставка Верещагина была встрѣчена очень восторженно публикой, но очень сдержанно въ правящихъ сферахъ. Извѣстно, что Верещагину пришлось даже убрать съ выставки три картины, которыя онъ потомъ и сжегъ, негодуя, что въ ихъ правдѣ увидали только тенденціозный намекъ. Недружелюбно отнеслась къ выставкѣ Академія, далека отъ восторга ею была и большая часть передвижниковъ, и все-таки Павелъ Михайловичъ не послушался Крамского и коллекцію картинъ купилъ, понимая ея интересъ, какъ крупнаго явленія въ исторіи русскаго искусства. Въ этой коллекціи Павелъ Михайловичъ видѣлъ цѣнный фундаментъ для созданія русской общественной галлереи картинъ и съ этою цѣлью даже предложилъ свое пріобрѣтеніе въ даръ сначала Московскому Художественному Обществу, а затѣмъ Московскому Обществу Любителей Художествъ, полагая, что эти учрежденія скорѣе всего должны увлечься дѣломъ созданія такой національной галлереи. Ожиданія Павла Михайловича, однако, не оправдались. Оба общества отказались отъ дара, и невольно приходитъ въ голову, не дало ли это обстоятельство впервые Павлу Михайловичу мысль самому обратить свое собраніе въ такую общественную галлерею русской живописи. Дѣйствительно, со времени этого пріобрѣтенія верещагинской коллекціи собираніе картинъ Третьяковымъ получаетъ характеръ особенной разносторонности и полноты, а скоро и рядъ новыхъ коллекцій становится достояніемъ Галлереи. Такъ, въ 1877-мъ году Павелъ Михайловичъ пріобрѣтаетъ рядъ новыхъ созданій Верещагина изъ Турецкой войны и въ 1880-мъ цѣлую серію его индійскихъ этюдовъ и картинъ. Послѣ смерти Сергѣя Иванова онъ покупаетъ рядъ этюдовъ его брата Александра и создаетъ въ Галлереѣ, съ ранѣе купленными этюдами, цѣлую »Ивановскую коллекцію«, затѣмъ, въ 1885-мъ году, тамъ же оказывается 102 этюда Полѣнова изъ его путешествія въ Палестину, а съ окончаніемъ В. Васнецовымъ работъ въ кіевскомъ храмѣ св. Владиміра, Третьяковъ покупаетъ въ Галлерею цѣлое собраніе эскизовъ Васнецова къ этимъ работамъ.

Одновременно со всѣми этими пріобрѣтеніями Павелъ Михайловичъ заботливо пополняетъ свою Галлерею и картинами старыхъ русскихъ мастеровъ, отыскивая повсюду хорошія работы Левицкаго, Кипренскаго, Тропинина, Венеціанова и др., а съ 1880-го года начинаетъ систематично подбирать и коллекцію рисунковъ русскихъ художниковъ, которыхъ скоро набирается до 500, такъ что для нихъ пришлось отвести особую залу. Наконецъ, Павелъ Михайловичъ пополняетъ свое собраніе и рядомъ образцовъ старинной русской иконописи и, дѣйствительно, превращаетъ его въ удивительно полную, тщательно и систематично подробную Галлерею всей русской живописи, приводитъ ее въ тотъ видъ, въ которомъ она и передана затѣмъ городу Москвѣ.

Сергѣй Михайловичъ Третьяковъ сталъ собирать картины значительно позднѣе брата, сначала тоже не держался при этомъ никакой системы, просто покупая то, что нравилось, но затѣмъ мало по малу тоже увлекся мыслью сдѣлать изъ своей галлереи нѣчто цѣльное и стройное. Благодаря этому, къ восьмидесятымъ годамъ изъ его галлереи исчезаютъ почти

всѣ картины русскихъ мастеровъ и частью переходятъ къ Павлу Михайловичу, а собраніе Сергѣя Михайловича постепенно превращается въ интересно подобранную галлерею современныхъ иностранныхъ, по преимуществу французскихъ художниковъ, наиболѣе интересовавшихъ тогда русскіе художественные кружки. Между братьями какъ-будто состоялось соглашеніе: Павелъ собиралъ обширную галлерею національной русской живописи, а Сергѣй — дополняющую ее галлерею иностранныхъ художниковъ; а скоро оказалось, что, и въ самомъ дѣлѣ, такое соглашеніе между братьями существовало и оба они, соединивъ свои собранія, предполагали поднести ихъ въ даръ своему родному городу Москвѣ. Сдѣлалось это извѣстнымъ въ 1892-мъ году, послѣ смерти Сергѣя Михайловича Третьякова, который завѣщалъ свое собраніе въ полное распоряженіе своего брата и въ завѣщаніи сообщалъ о своемъ и его намѣреніи современемъ передать все въ даръ родному городу. Увѣдомляя объ этомъ Московскую Городскую Думу 31-го августа 1892 года, Павелъ Михайловичъ это намѣреніе и привелъ въ исполненіе, передавъ городу оба собранія.

Городъ принялъ драгоцѣнный даръ, и Галлерея съ сентября 1892-го года вступила въ новую фазу своей жизни.

Согласно волѣ Павла Михайловича, онъ остался пожизненно попечителемъ Галлереи и, разумѣется, былъ полнымъ ея хозяиномъ, старательно пополняя ее всѣмъ, чего, казалось ему, тамъ еще недоставало, пока, въ 1898-мъ году 4-го декабря, смерть не унесла и его. Согласно волѣ Павла Михайловича, выраженной имъ Думѣ при передачѣ ей дара, его мѣсто въ Галлереѣ долженъ былъ занять его племянникъ и сынъ Сергѣя Михайловича, Николай Сергѣевичъ Третьяковъ, но онъ въ это время тоже оказался умершимъ, и по волѣ Павла Михайловича почетную обязанность попечителя городъ долженъ былъ возложить на кого-либо по своему выбору. Но среди намѣченныхъ городомъ лицъ не нашлось никого, рѣшившагося принять на себя единолично трудную и отвѣтственную обязанность продолжать дѣло Третьяковыхъ, и тогда городомъ было выработано Положеніе объ Управленіи Галлереею, дѣйствующее и понынѣ. Положеніе это ввѣряло заботы о Галлереѣ, сохраненіи ея картинъ и пополненіи собраній новыми произведеніями Попечителю и Совѣту Галлереи, который состоитъ изъ четырехъ членовъ и предсѣдательствующаго въ немъ Попечителя, при чемъ до сихъ поръ въ этомъ Совѣтѣ участвуетъ дочь Павла Михайловича Александра Павловна, по мужу Боткина, человѣкъ, свято чтящій память отца, до глубины души проникнутый его пониманіемъ, его взглядомъ на дѣло Галлереи, человѣкъ, такъ сказать, выросшій въ Галлереѣ. Съ самаго же основанія Совѣта и затѣмъ, послѣ перерыва въ одинъ годъ, до сего времени участвуетъ въ немъ состоящій съ 1904 года Попечителемъ Галлереи, И. С. Остроуховъ; тамъ же въ настоящее время художникъ В. А. Сѣровъ, извѣстный любитель искусства А. А. Карзинкинъ и внукъ С. М. Третьякова, С. Н. Третьяковъ. Заботами этого Совѣта и пополняется въ настоящее время Галлерея въ той своей части, которая составляетъ продолженіе собранія самого Павла Михайловича и является собственно Московской Городской Художественной Галлереей.

Отличительная черта Третьяковской Галлереи — ея необычайная и удивительная полнота. Это именно лѣтопись русской живописи, въ которую занесено все, что было въ исторіи русской живописи достойно вниманія, безотносительно къ тому, удовлетворяло ли оно тотъ или иной вкусъ, или не удовлетворяло. Произошло это оттого, что и самъ Павелъ Михайловичъ именно такъ смотрѣлъ на задачу Галлереи, которая должна была не отразить личные вкусы своего собирателя, но сдѣлаться настоящей національной Галлереей, отразить цѣликомъ всю исторію русской живописи. Третьяковъ никогда не былъ меценатомъ. Онъ сдѣлалъ въ теченіе своей жизни много добра и многимъ художникамъ, но никогда не связывалъ этого съ дѣломъ своей Галлереи. Точно также никогда въ своихъ покупкахъ не руководился онъ и своимъ личнымъ вкусомъ, и пріобрѣталъ только то, что, по его глубокому убѣжденію, было для Галлереи нужно.

Я — не меценатъ. Меценатство мнѣ совершенно чуждо.

Вотъ слова, которыя многимъ не разъ приходилось слышать изъ устъ Павла Михайловича. И, дѣйствительно, если характеризовать именемъ такого собирателя, какимъ былъ П. М. Третьяковъ, то его нужно назвать Несторомъ-лѣтописцемъ русской живописи. Онъ велъ свою историческую запись,

> Спокойно зря на правыхъ и виновныхъ,
> Добру и злу внимая равнодушно,
> Не вѣдая ни жалости, ни гнѣва.

Многимъ это было совершенно непонятно, и потому нѣкоторыя пріобрѣтенія Павла Михайловича за все время собиранія Галлереи вызывали на него не мало нареканій, и чѣмъ шире и полнѣе развивалась Галлерея, тѣмъ больше наростало попрековъ. Когда въ искусствѣ обозначается нѣсколько разнородныхъ и даже противорѣчивыхъ теченій, лѣтопись должна отмѣтить ихъ всѣ, соотвѣтственно ихъ значенію, и понятно, что занесеніе въ лѣтопись того или иного явленія одного теченія будетъ вызывать недовольство со стороны другого, и наоборотъ. Но Павла Михайловича это никогда не смущало. Его спокойный взоръ всегда обнималъ весь горизонтъ явленій, и онъ умѣло разбирался въ томъ, что видѣлъ. Это вовсе не значитъ, чтобы у Павла Михайловича не было своего вкуса, чтобы онъ не »смаковалъ« однихъ художественныхъ произведеній и не былъ равнодушенъ къ другимъ, чтобы у него не было своихъ »любимцевъ«. Наоборотъ. Павелъ Михайловичъ былъ человѣкъ съ очень развитымъ и тонкимъ художественнымъ вкусомъ. Многое ему нравилось въ западномъ искусствѣ даже болѣе, нежели въ русскомъ, а въ русскомъ искусствѣ были явленія, къ которымъ Павелъ Михайловичъ относился даже отрицательно, и тѣмъ не менѣе онъ заносилъ ихъ въ свою лѣтопись, потому что не могъ отрицать за ними значенія въ общемъ теченіи. Въ своей Галлереѣ Павелъ Михайловичъ былъ всегда выше своихъ личныхъ симпатій и вкусовъ и оттого созданная имъ Галлерея такъ разностороння, такъ полна и такъ національна. Эта полнота Галлереи такова, что по ней свободно можно читать исторію русской живописи; она такова, что нигдѣ въ мірѣ нельзя указать другой національной галлереи, хотя бы ей подобной. Ни Луврь, ни Люксанбуръ Парижа, ни берлинская Nationalgalerie, ни мадридскій Prado, ни National Galerie Лондона по этой полнотѣ не могутъ сравниться съ нею.

Одного только Павелъ Михайловичъ никогда не покупалъ, это — ничтожнаго и пошлаго. Отсюда вторая особенность Галлереи, ея чрезвычайная серьезность и чистота.

Галлерея эта — дивный памятникъ, который воздвигли себѣ еще при жизни ея творцы: этотъ собиратель русскаго искусства Павелъ Михайловичъ и его братъ Сергѣй. Этотъ памятникъ вѣчно будетъ громко говорить русскимъ людямъ о

томъ, какая глубокая и горячая любовь къ искусству всю жизнь одушевляла создателей его, съ какою твердостью они свершали свое дѣло и сколько положили они на него своей души.

Въ заключеніе нѣсколько словъ о слѣдующемъ за этимъ введеніемъ текстѣ.

Изъ всего сказаннаго о Галлереѣ ясно, что главный интересъ ея въ собранныхъ тамъ образцахъ русскаго искусства Собраніе это даетъ полную картину всей исторіи русской живописи съ ея возникновенія до нашихъ дней. Такимъ образомъ, и пояснительный текстъ изданія долженъ представить собою изложеніе постепеннаго историческаго развитія русской живописи, что и было задачею авторовъ этого труда. Исполненъ онъ подъ общею редакціей И. С. Остроухова, при чемъ главы, посвященныя въ 1-й части: иконописи, живописи XVIII-го вѣка, Левицкому и Боровиковскому, Кипренскому и Толстому, Тропинину, Брюллову, Бруни, ихъ современникамъ и первымъ русскимъ пейзажистамъ, написаны имъ же, а это введеніе и главы, посвященныя въ 1-й части А. А. Иванову, родоначальникамъ русскаго жанра: Венеціанову и Ѳедотову, и вся 2-я часть написаны Сергѣемъ Глаголемъ.



1. »ДЕИСУСЪ«. Новгородское письмо конца XIV или начала XV в.

I.

РУССКАЯ СТАРИННАЯ ИКОНОПИСЬ.

> Наша иконопись, въ своемъ многовѣковомъ коснѣнии, всѣми своими недостатками [illegible]
>
> *Буслаевъ*: Общія понятія о русской иконописи.

До XVIII вѣка не существовало на Руси живописи въ смыслѣ свободнаго, самостоятельнаго творчества. До насъ не дошло ни одного русскаго самобытнаго живописнаго произведенія предшествовавшаго этому вѣку времени, и мы не имѣемъ историческихъ свидѣтельствъ, чтобы таковыя были.

Вслѣдъ за принятіемъ русскими греческой вѣры, наши князья стали выписывать въ Россію византійскихъ живописцевъ, архитекторовъ, миніатюристовъ и др. мастеровъ. Въ XI и XII вѣкѣ греческіе художники украшали живописью и мозаикой Кіевскіе и Новгородскіе соборы и церкви. Св Великій Князь Владиміръ, положивъ устроить въ Кіевѣ церковь во имя Пресвятой Богородицы, »пославъ приведе мастеры отъ грекъ и украси ю иконами, еже бѣ взялъ въ Корсуни«.*

Кромѣ грековъ, въ Россіи вскорѣ появились мастера и другихъ странъ. Такъ, Успенскій соборъ во Владимірѣ созд̃ается въ XII вѣкѣ мастерами »пришедшими изъ всѣхъ земель«. Въ XIII-мъ въ Кіевѣ работаютъ итальянцы, нѣмцы и др. иностранцы. Вслѣдъ за прибытіемъ въ 1473 году греческой царевны Софіи Палеологъ въ Москву, итальянскіе и нѣмецкіе художники находятъ себѣ у насъ много дѣла.

Иностранцы, съ греками во главѣ, становятся нашими учителями, приносятъ съ собою выработанную технику, а греки, вмѣстѣ съ вѣроисповѣданіемъ, и иконописные образцы.

Въ Византіи давно уже миновалъ блестящій разцвѣтъ искусства Юстиніановой эпохи, въ его самобытномъ разнообразіи и богатствѣ формъ и идей. Мало по малу въ церкви византійской создалась потребность установить извѣстный канонъ, ограничивающій свободу художественнаго творчества опредѣленной нормой, на ряду съ выработкой канона богослуженія и всего духовнаго обряда. Въ X вѣкѣ уже появляется первый изъ извѣстныхъ намъ византійскихъ сводовъ иконографическихъ образцовъ въ лицевомъ минологіи императора Василія II. Въ эту-то эпоху упадка византійскому искусству, застывавшему въ выработанныхъ формахъ, и суждено было насадить впервые на Руси живописное искусство.

Потребность русской старинной жизни въ искусствѣ живописи узко ограничивалась религіозной и орнаментальной стѣнописью и иконописью на доскахъ. Орнаментальная стѣнопись, ничѣмъ не стѣсненная, развернулась по стѣнамъ соборовъ, дворцовъ и частныхъ зданій съ роскошью и прелестью богатой фантазіи; изобразительная-же, исключительно религіозная, живопись достигла большаго совершенства въ техникѣ, въ гармоніи и красотѣ тоновъ, но, принявъ греческіе, непремѣняемые, образцы, почти не видоизмѣнила ихъ характера.

* [illegible]

На всемъ огромномъ протяженіи семи вѣковъ, отъ крещенія Руси до Петра, условность выработанныхъ Византіей и освященныхъ преданіемъ формъ сохранилась въ русской иконописи почти неприкосновенной.

Русскіе, усвоивъ себѣ технику учителей своихъ, скоро становятся хорошими мастерами дѣла. Первое русское художественное имя мы встрѣчаемъ въ Кіевѣ, въ лицѣ инока Кіево-Печерской Лавры, преподобнаго отца Алипія (или Алимпія), преставившагося въ началѣ XII вѣка: по свидѣтельству лѣтописца, онъ въ юности »преданъ бысть родителями своими въ наученіе иконнаго изображенія пришедшимъ на украшеніе святыя печерскія церкви греческимъ иконописцамъ« и скоро прославился своимъ мастерствомъ: »иконы писати хитръ бѣ зѣло«. Къ сожалѣнію, намъ неизвѣстны достовѣрныя работы этого художника. Въ концѣ XII столѣтія, въ 1194 году, въ Суздалѣ отдѣлывается *одними русскими* художниками церковь Пресвятыя Богородицы: строитель ея, епископъ Іоаннъ Суздальскій, »не ища мастеровъ отъ нѣмецъ .... но отъ клевретъ Святыя Богородицы и отъ своихъ«.* Въ Великомъ Новгородѣ въ XIV вѣкѣ нѣмцы заказываютъ *русскимъ* иконописцамъ образъ Спасовъ на уголъ ихъ кирки. Въ Москвѣ, въ тоже время, св. Петръ Митрополитъ былъ, по выраженію лѣтописца, »извыче иконному художеству«; лѣтопись и преданіе приписываютъ ему нѣсколько иконъ. Въ концѣ XIV, началѣ XV вѣка особенно славится въ Москвѣ своимъ искусствомъ инокъ Андрей Рублевъ: онъ украшаетъ своею иконописью Троицкій Соборъ въ Сергіевской Лаврѣ, Благовѣщенскій Соборъ въ московскомъ Кремлѣ, церковь Андроньевскаго монастыря; иконы его чрезвычайно цѣнятся, спустя полтораста лѣтъ по кончинѣ мастера онѣ рекомендуются Стоглавымъ Соборомъ для подражанія иконописцамъ какъ лучшіе образцы. Въ XVI вѣкѣ цѣлый рядъ митрополитовъ московскихъ занимается иконописаніемъ: Симонъ, Варлаамъ, Макарій, Аѳанасій.

Павшая Византія естественно не могла уже болѣе располагать прежнимъ вліяніемъ, ея воздѣйствіе слабѣетъ мало по малу, и съ половины XVI вѣка греческіе митрополиты уже получаютъ въ даръ отъ московскихъ царей иконы русскаго мастерства.

Икона для русскаго православнаго человѣка была святыней, предметомъ поклоненія, выраженіемъ истинъ православнаго вѣроисповѣданія.

Иконы писались для молитвы творимой предъ ними. Потому требовалось, чтобы ихъ работали »лѣпо, честно, съ достойнымъ украшеніемъ, искуснымъ разсмотромъ художествъ ..., во еже бы всякаго возраста вѣрнымъ, благоговѣйная очеса на ня возводящимъ, къ сокрушенію сердца, ко слезамъ покаянія, къ любви Божіи и святыхъ Его угодниковъ, къ подражанію житію ихъ богоугодному возбуждатися и предстоящe имъ мнѣти бы себѣ на небеси стояти предъ лицы самыхъ первообразныхъ.«**

Потому, какъ въ молитвѣ, въ иконѣ нельзя было произвольно измѣнять разъ навсегда установленныя формы. »Икона — это въ краскахъ и фигурахъ исповѣданіе вѣры и такая-же свидѣтельница православнаго церковнаго ученія, какъ православная церковная книга. Икона, подобно книгѣ, является критеріемъ того, православно или нѣтъ извѣстное ученіе.«* Въ произведеніяхъ иконописцевъ потому цѣнилось не проявленіе самоизмышленій мастера, какъ-бы удачны онѣ ни были, не личное творчество художника, а бо̀льшая вѣрность принятымъ и освященнымъ преданіемъ образцамъ, въ жертву которой старинный русскій иконописецъ долженъ былъ приносить свою личность. Когда художникъ отступалъ отъ подлинника, стремясь создать что-либо самостоятельное, его обвиняли какъ-бы въ измѣненіи текста св. Писанія, въ ереси, въ западныхъ новизнахъ. Потому не было нужды, а былъ вредъ и грѣхъ брать у физической природы уроки въ естественной правильности формъ и тоновъ. Вѣрными потому признавались лишь указанные и освященные святителями церковныя преданія, подлинники, древніе образа. Въ сущности, и въ итальянскомъ искусствѣ до XIII вѣка было тоже, но условія возрождавшейся Италіи были иныя, чѣмъ тѣ, въ которыхъ суждено было развиваться русскому искусству

Задача, поставленная требованіями старинной русской жизни иконописцу, блюлась имъ съ величайшимъ тщаніемъ, съ вѣрою и благоговѣніемъ. Пренебрегая всѣмъ постороннимъ, боясь натуры, какъ увлеченія въ другую сторону, ненужную, вредную, проклятую, онъ оберегалъ *суть нужную* для сознаннаго служенія. Такъ, напримѣръ, въ образа Богоматери съ Христомъ онъ никогда не вводилъ земныхъ и будничхъ отношеній Матери къ Младенцу, что такъ часто дѣлали мастера Запада, изображая Мадоннъ забавляющими Младенца птичками, фруктами, цвѣтами, а сохранялъ Богоматери и Младенцу лики строгіе, безстрастные, полные выраженія покоя и величія.

»Чуждые славолюбія, древне-русскіе иконники, по крайней мѣрѣ, до XVII вѣка, ничего не дѣлали для того, чтобы сохранить свои имена, они сливались всецѣло съ народомъ, вполнѣ раздѣляя его міросозерцаніе. Въ своихъ работахъ эти простые и благочестивые люди поражаютъ насъ умиленіемъ, нравственною чистотою, горячею вѣрою, часто религіознымъ экстазомъ, — чувства, навѣваемыя зрителю иконы. Въ иконѣ замѣтны важность и святость, такъ что внушается невольное благоговѣніе, чувствуется близость Божества. Икона является незамѣнимымъ средствомъ для возбужденія лучшихъ чувствъ и въ этомъ отношеніи имѣетъ величайшую цѣну.«**

Русская старая иконопись »не знаетъ и не хочетъ знать красоты самой въ себѣ, и если спасается отъ безобразія, то потому только, что будучи проникнута благоговѣніемъ къ святости и божественности изображаемыхъ личностей, она сообщаетъ имъ какое-то величіе, соотвѣтствующее въ иконѣ благоговѣнію молящагося. Вслѣдствіе этого, красоту замѣняетъ она благородствомъ. Взгляните на лучшіе изъ лицевыхъ святцевъ XVI или XVII в.: при всей неуклюжести многихъ фигуръ въ постановкѣ и движеніяхъ, при очевидныхъ ошибкахъ противъ природы, при невзрачности большой части лицъ, все-же ни одному изъ тысячи изображеній не откажете въ томъ благородствѣ характера, который могъ сообщить имъ художникъ только подъ тѣмъ условіемъ, когда самъ онъ былъ глубоко проникнутъ сознаніемъ святости изображаемыхъ имъ лицъ. Это художественные идеалы, высоко постановленные

* [illegible]вская лѣтопись
** Изъ [illegible]ной грамоты объ иконномъ писаніи царя Алексѣя Михайловича

* В. И. [illegible] Очерки по исторіи иконописанія
** В. И. [illegible] Тамъ же

надъ всѣмъ житейскимъ; идеалы, въ которыхъ русскій народъ выразилъ свои понятія о человѣческомъ достоинствѣ, и къ которымъ, вмѣстѣ съ молитвою, обращался онъ, какъ къ образцамъ и руководителямъ въ своей жизни.«*

Съ XVI вѣка въ русской иконописи являются попытки новшества: художественная мысль начинаетъ искать большаго разнообразія представленій, расширяя по немногу узкія рамки традиціи; появляются новые сюжеты, техника совершенствуется. На смѣну византійскому, начинаетъ все больше проявляться западноевропейское вліяніе. Московскіе великіе князья и цари выписываютъ иностранцевъ западныхъ, »фряговъ«, какъ ихъ звали тогда у насъ, которымъ довѣряютъ сооруженія московскихъ соборовъ, церквей и теремовъ; эти итальянцы и нѣмцы Возрожденія приносятъ съ собою свою »фряжскую« живопись, отличающуюся отъ условной византійской жизненностью, основанной на изученіи натуры и на большей широтѣ представленій. Разумѣется, вліяніе ихъ не могло тогда кореннымъ образомъ, измѣнить вѣками установившіяся формы. Эпоха реформъ Петра была еще далека, и новые художественные элементы лишь мало-по-малу стали проникать въ русскую жизнь. Не мѣняя основъ старинныхъ преданій и образцовъ, русское зодчество того времени вырабатываетъ на нихъ свои самобытныя, оригинальныя формы и создаетъ свои лучшіе памятники; и въ живописи вліяніе фряговъ начинаетъ сказываться въ большей жизненности, натуральности изображеній, появляются новые сюжеты, свѣтская живопись аллегорическаго, по преимуществу, характера, украшаетъ стѣны палатныхъ горницъ.



2. ЦАРСКІЯ ВРАТА со святыми отцами Церкви Василіемъ Великимъ и Іоанномъ Златоустомъ
Новгородское [illegible] XIV [illegible] XV [illegible]

Этому движенію обновленія, общему и многимъ другимъ явленіямъ тогдашней жизни, пытаются ставить преграды. Такъ, царь Иванъ IV, замѣтивъ, что »поисшатались обычаи, и самовластіе учинилось по своимъ волямъ, и преданія законы порушились«, созываетъ въ 1551 году соборъ въ Москвѣ, въ составъ коего входятъ всероссійскій митрополитъ Макарій, архіепископы, епископы, архимандриты, игумены и представители свѣтской власти, — »во исправленіе церковнаго благочинія, государственнаго управленія и всякаго земскаго строенія«.

Постановленія этого Собора, изложенныя въ книгѣ »Стоглавъ« или »Стоглавникъ« очень интересны для насъ, какъ рисующія требованія старинныхъ русскихъ людей къ искусству иконописи.

Вотъ наиболѣе характерныя, въ этомъ смыслѣ, постановленія его. — Соборъ требуетъ, чтобы »иконописцы писали иконы съ древнихъ подлинниковъ«, какъ писали греческіе

* *Ө. И. Б[illegible]* Общія понятія о русской иконописи (въ Сборникѣ на 1866 г. Общества древне-русскаго искусства при Московскомъ публичномъ Музеѣ)

иконописцы, какъ писалъ Андрей Рублевъ и прочіе »пресловущіе« художники .... и чтобы ничего не создавали своимъ измышленіемъ. .... Живописцу подобаетъ быть смиреннымъ, кроткимъ, благоговѣйнымъ, не празднословцемъ, не смѣхотворцемъ, не сварливымъ, не завистливымъ, не пьяницей, не убійцей; больше всего долженъ онъ хранить чистоту душевную и тѣлесную »со всякимъ опасеніемъ« ... Съ превеликимъ тщаніемъ долженъ онъ изображать на иконахъ Господа нашего Іисуса Христа, Пречистую Его Богоматерь ... и всѣхъ святыхъ по образу и по подобію и по существу, *смотря на образъ древнихъ живописцевъ и знаменить* (рисовать композицію) *съ добрыхъ образцовъ* ...... Если кто-либо изъ мастеровъ или учениковъ ихъ станетъ жить неправильно, пьянствовать и безчинствовать, то святители полагаютъ ихъ »въ запрещеніе«, отлучаютъ отъ иконнаго дѣла, не позволяя имѣть до него никакого касательства, ибо сказано въ Писаніи: »проклятъ творяй дѣло Божіе съ небреженіемъ«. А которые иконники неучи, по сіе время писали неучася, самовольствомъ и самоловкою, и не по образцамъ, и промѣнивали свои иконы дешево простымъ и невѣжественнымъ крестьянамъ — положить ихъ »въ запрещеніе«, пусть учатся у настоящихъ мастеровъ которому дастъ Богъ научиться писать »по образу и подобію тотъ-бы писалъ«, а которому не дастъ Богъ, то долженъ оставить это дѣло, »да не похулится имя Божіе отъ таковаго письма«. Кто же не оставитъ таковаго дѣла, тотъ накажется грозою царскою и будетъ осужденъ Богомъ. Если же кто скажетъ противъ »мы де тѣмъ питаемся«, то таковымъ ихъ словамъ не внимать, ибо не знаютъ, что говорятъ и грѣха въ томъ не видятъ: не всѣмъ же людямъ быть иконниками, и кромѣ иконнаго письма есть много дарованныхъ Богомъ ремеслъ людямъ, отъ которыхъ можетъ кормиться человѣкъ и живымъ быть — Божьяго-же образа не давать »въ поношеніе«. - Архіепископы должны беречь живописцевъ, почитать ихъ больше простыхъ людей; вельможи и другіе люди да почитаютъ ихъ во всемъ и съ честью обращаются съ ними за ихъ честное и чистое мастерство въ иконописаніи. Святители имѣютъ великое попеченіе, каждый въ своей области, чтобы гораздые иконники *»писали съ древнихъ образцовъ, а самосмышленіемъ бы и своими догадками Божества не описывали«*.

Въ русскомъ старинномъ иконописаніи раздѣляютъ три главныхъ школы *(письма* или *пошиба): Новгородскую, Московскую* и *Строгановскую;* указываютъ и менѣе значительныя, какъ Кіевскую, Устюжскую, Суздальскую, Сибирскую и другія, на которыхъ мы не станемъ подробно останавливаться здѣсь.

Въ сущности, всѣ эти т. н. школы близко родственны между собою, будучи связаны традиціей, преподанной Византіей. Всѣ особенности, различающія ихъ, сводятся на болѣе или менѣе тонкое письмо, на болѣе опредѣленно или слабо очерченный контуръ, болѣе или менѣе цвѣтистую раскраску и т. п. техническія частности.

Эти различія, конечно, не представляютъ достаточныхъ основаній для заключенія о существованіи *школъ* или направленій въ русской иконописи: то не были школы въ западномъ смыслѣ этого слова, образовавшіяся вокругъ крупныхъ художественныхъ личностей съ полной свободой какъ творчества, такъ и техническихъ пріемовъ. Такихъ школъ въ Россіи не могло быть и не было, потому что иконы писались по преданію и подлинникамъ, а были »лишь *пошибы* или особые пріемы, манеры, а не направленія«, какъ говоритъ проф. Н. В. Покровскій.*

Старинные русскіе иконописцы до XVII вѣка не писали своихъ именъ на работахъ. икона — святыня, все лишнее, не имѣющее прямаго отношенія къ изображенію, не должно было имѣть мѣста на ней. Лишь очень рѣдко можно встрѣтить подпись имени иконописца на иконахъ позднѣйшаго времени, помѣщенною либо на задней сторонѣ доски, либо на поляхъ лицевой. »Обозначеніе имени иконописца на иконѣ считалось признакомъ чрезмѣрнаго высокомѣрія, ничѣмъ не оправдываемаго: русскій иконописецъ, пиша икону, въ огромномъ большинствѣ случаевъ не создавалъ лично ничего новаго; сюжетъ иконографическій заимствовалъ онъ съ готоваго образца и чаще всего переводилъ его механически, основныя указанія стиля и техники даны были также въ преданіи и готовыхъ образцахъ; никакого творчества и оригинальности въ икону онъ не вносилъ, да и не считалъ это удобнымъ въ виду установившагося воззрѣнія на икону, какъ на предметъ религіознаго почитанія, не допускающій произвольнаго измѣненія его формъ. Икона дѣло святое, и выставлять на ней иконописцу свое имя не подобаетъ, — такова логика добраго стараго времени.«**

Къ этому надо добавить, что въ написаніи иконы, въ большинствѣ случаевъ, принималъ участіе цѣлый рядъ иконописцевъ различныхъ спеціальностей. Такъ, всю композицію контурнымъ рисункомъ дѣлалъ *знаменщикъ; лицевщики* писали лики, *доличники* — одѣянія, *травщики* — пейзажъ и т. д.

Все главное въ иконѣ зависѣло, разумѣется, отъ знаменьщика: онъ располагалъ фигуры, установлялъ композицію; имъ проявлялась вся небольшая, допускаемая доля личнаго творчества. Но въ общемъ, какъ онъ, такъ и его товарищи, слѣдовали преданію; лишь одни предпочитали болѣе мелкое, другіе болѣе широкое письмо, одни — ту, другіе — иную гармонію тоновъ, строгое или умильное выраженіе въ ликахъ, рѣзко-очерченные или мягкіе контура и т. п. — Вотъ эти-то особенности и легли въ основаніе различенія *пошибовъ* въ старинной русской иконописи.

ПОШИБЪ НОВГОРОДСКІЙ

выработался въ древнѣйшую эпоху, подъ непосредственнымъ вліяніемъ Византіи. По разореніи Кіева татарами, Новгородъ остался крѣпкимъ хранителемъ преданій византійскаго иконописанія и наиболѣе сохранилъ чистоту византійскаго стиля въ своемъ иконописномъ пошибѣ.

Эпоха процвѣтанія новгородскихъ писемъ очень продолжительна: она обнимаетъ время съ XII-го до половины XVI вѣка и прекращается лишь послѣ паденія Новгорода и Пскова, съ появленіемъ новыхъ вѣяній и вліяній, передавъ первенство и въ иконописномъ искусствѣ Москвѣ, ставшей во главѣ собраннаго сю государства.

Отличительные признаки, характеризующіе новгородскія письма, сводятся главнымъ образомъ къ византійской строгости,

* *Н. Покровскій.* Очерки памятниковъ христіанской иконографіи и искусства.
** *Н. Покровскій.* Очерки.

важности выраженія въ ликахъ, простотѣ и обобщенности формъ, къ рѣзкой, не многотонной раскраскѣ, при почти полномъ отсутствіи полутоновъ.

Въ собраніи древней русской иконописи П. М. Третьякова имѣются превосходные образцы новгородскихъ писемъ. Воспроизводимые здѣсь (рис. 1 и 2) относятся къ лучшей эпохѣ новгородскаго искусства, въ концу XIV, началу XV вѣковъ. На первомъ изображенъ т. н. »Деисусъ«: Христосъ Вседержитель, Богоматерь и Іоаннъ Предтеча; на второмъ - Царскія Врата со святыми отцами Церкви Василіемъ Великимъ и Іоанномъ Златоустомъ, въ нижней части Вратъ, и Благовѣщеніемъ — въ верхней.

колоритъ ея становится болѣе свѣтлымъ, въ преобладающей гаммѣ теплыхъ желтыхъ тоновъ; въ формахъ проявляется изящество; выраженіе строгости въ ликахъ смягчается, становясь болѣе жизненнымъ, »умильнымъ«; одѣянія драпируются болѣе естественными складками; переходы свѣта въ тѣнь разработываются тоньше; письмо становится *живописнымъ*, что и составляетъ, главнымъ образомъ, характерную особенность москвичей. — Высшій разцвѣтъ московскаго пошиба XVI вѣкъ.

Основаніе московскому иконописанію положилъ св. митрополитъ Петръ, прибывшій на Москву съ Волыни въ 1308 году. Онъ даетъ завѣтъ Іоанну Даниловичу Калитѣ построить въ московскомъ Кремлѣ храмъ во имя Пресвятой Богородицы



3. ОБРАЗЪ СВ ІОАННА ПРЕДТЕЧИ Московское письмо XVI столѣтія.

ПОШИБЪ МОСКОВСКІЙ

въ началѣ (XIV, XV вѣкъ) близко подходилъ къ Новгородскому, такъ какъ заимствовалъ свои пріемы отъ новгородцевъ и, общихъ съ ними учителей, грековъ. Таже строгость и важность выраженія темныхъ ликовъ, тѣже аскетическія формы, обобщенный рисунокъ и колоритъ, рѣзкая свѣтотѣнь. — Съ возвышеніемъ своего политическаго значенія, Москва становится центромъ и иконописанія: ко двору московскихъ князей и царей стекаются лучшіе художники другихъ городовъ русскихъ, пріѣзжаютъ и иноземцы; изъ за границы присылаются всевозможныя художественныя издѣлія. Въ этихъ условіяхъ московская иконопись, съ теченіемъ времени, совершенствуется:

(Большой Успенскій Соборъ), для котораго собственноручно пишетъ образъ Богоматери и икону Успенія. —

Въ началѣ XV вѣка особенно славится на Москвѣ своимъ искусствомъ инокъ Троицкой Лавры Андрей Рублевъ, выше уже помянутый нами. По всей вѣроятности онъ развилъ свое художественное образованіе подъ вліяніемъ посѣдѣвшаго на иконномъ мастерствѣ грека Ѳеофана, прозваннаго философомъ, прибывшаго въ Москву изъ Новгорода въ концѣ XIV столѣтія и расписывавшаго, вмѣстѣ съ Рублевымъ и другими, Архангельскій и Благовѣщенскій Соборы и церковь Рождества Богородицы.

Среди прекрасныхъ московскихъ образовъ собранія П. М. Третьякова особенно выдается воспроизводимая нами (рис. 3)

икона, изображающая св. Іоанна Предтечу, по поясъ, держащаго въ лѣвой рукѣ чашу съ лежащимъ въ ней Младенцемъ Іисусомъ. Въ углахъ иконы — четыре изображенія изъ житія святаго; въ кругахъ между ними — святые: вправо — св. Леонтій Ростовскій, влѣво — св. Петръ Митрополитъ, внизу — св. архимандритъ Авраамій. — Образъ этотъ — лучшихъ московскихъ писемъ XVI столѣтія, вѣроятно эпохи Грознаго.

ПОШИБЪ СТРОГАНОВСКІЙ

образовался во второй половинѣ XVI вѣка; въ концѣ XVII, утративъ свой характеръ, онъ перешелъ въ »фряжское письмо«.

Это, дѣйствительно, »самая популярная и національная изъ школъ древне-русской иконописи«, какъ назвалъ ее Буслаевъ. Строгановскій пошибъ выработался, по преданію, въ школѣ устроенной именитыми людьми Строгановыми и вышелъ изъ Устюга, заимствовавшаго пріемъ своей иконописи отъ Новгорода.

Иконы Строгановскихъ писемъ очень художественны. По преимуществу, это небольшія, но сложныя по композиціи миніатюры, выписанныя съ удивительнымъ тщаніемъ, любовью и вкусомъ. Колоритъ ихъ, если не живописенъ, какъ у москвичей, то поражаетъ гармоничностью красивой и разнообразной разцвѣтки. Рисунокъ контуровъ очень опредѣлененъ даже въ деталяхъ. Техника этихъ замѣчательныхъ миніатюристовъ была разработана ими въ совершенствѣ. Нужно добавить, что мастера строгановскихъ иконъ имѣли больше смѣлости и проявили, насколько было возможно, большую свободу творчества, чѣмъ новгородцы и первые москвичи.

Современные изслѣдователи стариннаго русскаго иконописанія высказываютъ сомнѣніе въ возможности существованія отдѣльной Строгановской школы въ эпоху уже процвѣтавшей московской царской. Они спрашиваютъ: »не странно-ли, что въ производствѣ иконъ торговая компанія или проще, торговый домъ Строгановыхъ съ успѣхомъ конкуррировалъ съ самимъ Государемъ и когда-же? въ половинѣ XVII вѣка, въ періодъ развитія царской власти, когда все лучшее съ обширнаго пространства Россіи волей-неволей стягивалось ко двору, и лучшія художественныя силы поступали сюда на службу. Ужъ, конечно, въ рукахъ правительства было болѣе интеллектуальныхъ и матеріальныхъ средствъ, нежели у торговаго дома, хотя и весьма богатаго.«*

Главнымъ доказательствомъ высказываемаго положенія эти изслѣдователи выставляютъ то обстоятельство, что лучшіе иконники, имена которыхъ сохранились въ надписяхъ на иконахъ, писанныхъ для Строгановыхъ, — были мастерами Царской Школы, что подтверждается сохранившимися актами Оружейнаго Приказа. Такими до конца жизни были и »знаменитѣйшій изъ всѣхъ строгановскихъ иконописцевъ« Прокопій Чиринъ и любимый мастеръ Никиты Григорьевича Строганова Назарій Истоминъ Савинъ.

Такъ или иначе, но существованіе иконъ разсматриваемаго, несомнѣнно особаго пошиба, писанныхъ *съ особымъ* тщаніемъ, въ особой излюбленной, миніатюрной манерѣ, въ особомъ характерѣ расцвѣтки и отдѣлки, оправдываетъ выдѣленіе ихъ любителями въ особый родъ иконныхъ писемъ. А то обстоятельство, что среди иконъ этого пошиба намъ извѣстно большое количество писанныхъ *для Строгановыхъ*, и что иконы, писанныя для этихъ именитыхъ людей, работаны всегда этимъ пошибомъ, оправдываетъ, до извѣстной степени, и установившееся изстари наименованіе его *Строгановскимъ*.

Строгановская иконопись богато представлена въ собраніи П. М. Третьякова. Одинъ изъ лучшихъ образцовъ собранія, письма второй половины XVII вѣка, воспроизводится нами (рис. 4). Это миніатюрный образъ св. Софіи Премудрости Божіей, окруженный двѣнадцатью изображеніями различныхъ проявленій Премудрости: принесеніе Нерукотвореннаго Образа къ Авгарю, Воздвиженіе Честнаго и Животворящаго Креста, зачатіе св. Анны, рождество Пресвятой Богородицы, Введеніе во храмъ и др.

Въ первой половинѣ XVII вѣка царемъ Михаиломъ Θеодоровичемъ учреждается въ Москвѣ, при Оружейной Палатѣ, специальная мастерская живописнаго дѣла. Въ нее призываются лучшіе иконописцы и мастера того времени, какъ московскіе, такъ и другихъ областей; въ ней воспитывается способная молодежь. Эта, т. н. »царская школа«, ставится въ вѣдѣніе Оружейнаго Приказа и, находясь въ непосредственномъ распоряженіи самого царя, получаетъ свое особое положеніе, свои штатныя должности, съ казеннымъ жалованьемъ и кормовыми. По царскому приказу, въ ней исполняются всевозможныя живописныя работы, какъ для государя съ его семьей, такъ и для соборовъ, церквей, монастырей; кромѣ того, художники школы работаютъ нерѣдко по заказу и частныхъ лицъ.

Какъ царь Михаилъ, такъ и преемники его, въ особенности царь Алексѣй Михаиловичъ, съ большою любовью относились къ новому учрежденію, не жалѣли ни средствъ, ни энергіи на совершенствованіе этого перваго правительственнаго художественнаго института въ русскомъ государствѣ. Сознавъ недостаточность рисунка и живописной техники у русскихъ мастеровъ, государи эти приняли на свою службу цѣлый рядъ иностранцевъ Запада, которымъ довѣряли руководство учениками своей школы.

Первымъ такимъ учителемъ былъ портретистъ Гансъ Детерсонъ (Иванъ Детерсъ), прибывшій въ Москву въ 1643 году и умершій въ 1656-мъ. Его пріемникомъ былъ полякъ Станиславъ Лопуцкій, съ 1656 по 1667 г., плохой и нерадивый художникъ-проходимецъ, замѣщенный фламандцемъ Даніэлемъ Вухтерсъ. Въ 1679-мъ на царскую службу принимается »иноземецъ анбургскія земли« портретистъ Іоганнъ Вальтеръ; въ 1687-мъ — шведъ Вилимъ Хѣкъ.

Эти иностранцы впервые вводятъ на Руси выработанный Европою методъ преподаванія рисунка и живописи съ натуры, впервые знакомятъ русскихъ съ законами перспективы и съ техническими пріемами современнаго имъ запада.

Царская школа достигаетъ своего высшаго расцвѣта при царѣ Алексѣѣ Михаиловичѣ: вліяніе ея распространяется на всѣ области обширнаго россійскаго государства, проникая въ лицевые подлинники даже такихъ отдаленныхъ монастырей, какъ Сійскій, теперешней Архангельской губерніи.

* *В. Н. Успенскій.* Очерки по исторіи иконописанія. — См. также статью Г. Д. Филимонова въ сбор. на 1873 годъ Общества древне-русскаго искусства при Моск. Публичн. Музеѣ.

Взаимообмѣнъ идеями и техническими пріемами пришедшихъ изъ разныхъ областей и изъ заграницы мастеровъ сглаживаетъ особенности отдѣльныхъ пошибовъ въ иконописи и создаетъ рядъ прекрасныхъ художниковъ-иконописцевъ, изъ которыхъ самымъ выдающимся сталъ Симонъ Ушаковъ.

Пименъ, или, какъ онъ самъ предпочиталъ именовать себя, Симонъ Федоровичъ Ушаковъ, родился въ 1626 году и умеръ въ 1686-мъ. О юности его мы не имѣемъ никакихъ свѣдѣній. Филимоновъ* полагаетъ, »что онъ происходилъ изъ посадскихъ людей..... и что молодость его проведена имъ съ большимъ толкомъ и пользою для развитія. Одаренный отъ природы нерядовыми способностями, онъ долженъ былъ много трудиться для того, чтобы, двадцати двухъ лѣтъ отъ роду, получить мѣсто среди царскихъ мастеровъ и въ продолженіе около сорока лѣтъ съ честью занимать его. Онъ не походилъ на своихъ товарищей, которые, помимо спеціальности въ извѣстномъ родѣ своего искусства, немного хлопотали о познаніяхъ, даже о грамотности. Выступая очень рано, по тогдашнимъ понятіямъ, на служебное поприще искусству, онъ приносилъ весь необходимый запасъ теоретическихъ и практическихъ свѣденій, который пріобрѣтался обыкновенно лишь долгимъ путемъ изученія и опыта«.

Въ 1648-мъ году Ушаковъ поступаетъ на царскую службу, въ Приказъ Серебряныхъ Дѣлъ и сразу выдѣляется здѣсь среди товарищей талантомъ, трудолюбіемъ, начитанностью и умомъ, скоро занимаетъ положеніе главнаго мастера-рисовальщика (знаменщика) и развиваетъ самую энергичную и разностороннюю дѣятельность: составляетъ рисунки для священныхъ сосудовъ, облаченій, митръ, для ракъ на мощи, для кадилъ, крестовъ и пр. Кромѣ дѣла Серебрянаго Приказа, ему поручаютъ работы вѣдѣнія Оружейной Палаты: письмо образовъ, фресокъ, знаменъ, черченье картъ, расписываніе мебели, реставрацію попорченной живописи и пр. Ему довѣряютъ не только самостоятельные заказы, но все чаще и чаще поручаютъ высшій надзоръ за работами другихъ мастеровъ и художественныхъ артелей; онъ работаетъ также и на патріаршій дворъ, исполняетъ заказы и частныхъ лицъ.



1. ОБРАЗЪ СВ. СОФІИ ПРЕМУДРОСТИ БОЖІЕИ.
Строгановское письмо второй половины XVII в.

Въ 1664 году Ушаковъ переводится на службу въ Оружейную Палату. Положеніе его, какъ лучшаго иконописца и мастера, упрочивается. Онъ получаетъ большое жалованье, кормы и питье отъ очень его цѣнившаго государя-покровителя, большаго любителя благолѣпія и красоты. — Находясь въ столь благопріятныхъ условіяхъ, разносторонне совершенству-

* Г. Д. Ф[illegible] Симонъ Ушаковъ и современная ему эпоха русской иконописи, въ Сборникѣ на 1873 годъ Общества древне-русскаго искусства при Моск. Публ. М[illegible]

ясь въ различныхъ отрасляхъ искусства, воспріимчивый художникъ не могъ не поддаться вліянію новыхъ для него отношеній къ искусству иноземныхъ мастеровъ, его товарищей по службѣ въ Оружейной Палатѣ; не могъ, глядя на произведенія западнаго искусства, не признать въ нихъ совершенной техники, не могъ не стремиться овладѣть ея пріемами. Съ осторожностью русскаго благочестиваго человѣка XVII столѣтія, стѣсненный еще требованіями Стоглава, Ушаковъ, не покидая основъ, завѣщанныхъ преданіемъ, совершенствуетъ частности композиціи, добивается въ нихъ большей жизненности, наблюдаетъ природу; его лики уже не условны, темны и мрачны: они просвѣтлѣли, стали живоподобны; угловатыя и застывшія движенія становятся естественными и даже граціозными. Ушаковъ уже не рабъ преданія, хотя и не отвергаетъ его. Стремленіе къ постепенному совершенствованію всѣхъ формъ русской жизни и быта при царѣ Алексѣѣ Михаиловичѣ, подготовившее и значительно облегчившее реформы Петра, нашло въ Ушаковѣ своего выразителя въ области искусства. Онъ былъ первымъ русскимъ иконописцемъ, сознательно-свободно отнесшимся къ западнымъ взглядамъ на живопись и, поскольку позволяла эпоха, примѣнившимъ ихъ въ своей практикѣ. Онъ первый у насъ созналъ необходимость наблюденія природы для цѣлей художественнаго мастерства и первый пошелъ противъ условности. Съ Ушаковымъ впервые появляется откровенный разборъ и критика старыхъ традицій. Въ его домѣ, въ Китаѣ-Городѣ, собираются товарищи и друзья — положеніе Ушакова позволяетъ намъ съ большою вѣроятностью предположить, что то былъ кружокъ образованныхъ людей его времени — ведутся бесѣды и споры о современномъ искусствѣ русскомъ и западномъ. Благодаря одному такому спору, возгорѣвшемуся между ученикомъ Ушакова, Іосифомъ Володиміровымъ, и сербскимъ архидіакономъ, старцемъ Іоанномъ Плѣшковичемъ, до насъ дошелъ очень любопытный документъ, нѣчто въ родѣ эстетическаго трактата эпохи: посланіе »изографа Іосифа«, посвященное его учителю, »*о премудрой майстронѣ живописующихъ*«, вмѣстѣ съ возраженіемъ »*нѣкоему хульнику Іоаннови вредоумному*«. Документъ этотъ интересенъ для характеристики просвѣтительныхъ идей Ушакова и его школы. Надо помнить, что Россія переживала тогда коренной переворотъ: по указу патріарха Никона пересматривались, исправлялись богослужебныя книги и церковный ритуалъ. Многіе не согласились съ принятыми церковью исправленіями — возникъ расколъ. Реформы, конечно, коснулись и иконописи, и знаменитый поборникъ старины, врагъ Никоновскихъ новшествъ, протопопъ Аввакумъ писалъ: »по допущенію Божію, умножишася въ нашей русской землѣ иконнаго письма не подобнаго изуграфы.... Пишутъ Спасовъ образъ Еммануила лицо одутловато, уста червонныя, власы кудрявыя, руки у мышцы толстыя, такожде и у ногъ бедры толстыя, и весь написанъ не по преданію и ни мало не сообразуетъ первообразному Христову подобію... А все то писано по плотскому умыслу: понеже сами еретицы возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя. А все то к. борзой Никонъ врагъ умыслилъ будто живыя писать. А устрояетъ все по фряжскому, сирѣчь по нѣмецкому... Охъ, охъ бѣдная Русь, чего-то тебѣ захотѣлось нѣмецкихъ поступковъ и обычаевъ! Не поклоняйся, рабе Божій, неподобнымъ образамъ, писаннымъ по нѣмецкому преданію.......«

Рѣшительно протестуетъ противъ подобныхъ воззрѣній ученикъ Ушакова въ своемъ посланіи:

»Нигдѣ въ другихъ странахъ не видать такого безчинства, какъ нынѣ у насъ, говоритъ онъ. Достойное и искусное иконное художество поносятъ и унижаютъ невѣжды по слѣдующей причинѣ. Всюду по деревнямъ прасолы и коробейники иконы корзинами таскаютъ писаныя *таково ругательно*, что на иныхъ изображенія походятъ *не на человѣческіе образы, а на дикихъ людей*... Лучше бы промышлять имъ, этимъ ремесленникамъ, обжиганіемъ горшковъ, нежели мастерствомъ иконописанія...« Съ большою грустью становится Іосифъ, православный и благочестивый человѣкъ, на сторону иностранцевъ-иновѣрцевъ, раздѣляя съ ними ихъ попреки русскимъ въ небреженіи художественнаго дѣла: »не иконы наши хулятъ иностранцы, и не изображенныхъ на нихъ святыхъ, а осмѣиваютъ плохое писаніе и неестественность изображеній. Говорю это не для того, чтобы хвалить иностранныя вѣроисповѣданія, но чтобы не осуждалось хорошее, хотя бы и иноземное; они вотъ и маловѣрные, но лучше и тщательнѣе многихъ другихъ изображаютъ святыхъ Апостоловъ и Пророковъ... Какая-бы честь была земному царю, если-бы кто неумѣло и неискусно написалъ его изображеніе? Вѣдь не принялъ бы царь такого изображенія, но наказалъ-бы, вмѣсто награды, художника неуча. А Небеснаго Царя образъ принимаемъ мы безъ всякаго разсмотрѣнія... Вотъ иноземцы, хоть и не нашей вѣры, а когда захотятъ писать изображенія царей или вельможъ, то поручаютъ такую работу искуснымъ живописцамъ, и эти художники хорошо дѣлаютъ свое дѣло: если не выходитъ похоже на оригиналъ, то по многу разъ переправляютъ, пока не достигнутъ совершеннаго сходства. Когда эти народы такъ заботливо относятся къ изображеніямъ тлѣнныхъ людей, то не больше ли подобаетъ намъ прилагать усердіе въ изображеніи Христа и святыхъ Его, ища истину, а не лжи сельскихъ маляровъ вѣровать?... Неужто ты будешь утверждать, — продолжаетъ Іосифъ отповѣдь своему противнику, именуя его новымъ иконоборцемъ — что только однимъ русскимъ дано писать иконы и что слѣдуетъ поклоняться только одному русскому иконописанію, а отъ прочихъ земель иконъ не принимать и не почитать? Ты одинъ только такъ мудрствуешь; а если хочешь знать, то скажу тебѣ, что они и Христа и Богородицы образъ пишутъ *живоподобно*, и земныхъ царей своихъ, какъ живыхъ, на портретахъ увѣковѣчиваютъ... Когда видимъ, у своихъ ли, у чужихъ-ли художниковъ прекрасно написанный образъ Христа или Богоматери, мы радостно любуемся ими, а не завидуемъ и не укоряемъ иностранцевъ за хорошо написанныя иконы.« Иванъ Плѣшковичъ и его единомышленники признаютъ за православныя только иконы съ темными, мрачными, »очадѣлыми« ликами. Іосифу это представляется невѣроятнымъ, по несовмѣстимости безобразія, неестественности, съ божественною красотой, свѣтомъ и истиной. »Откуда взяли такое правило неразумные спорщики, чтобы вездѣ на одинъ ладъ писать святыя лица смугло и темновидно? Развѣ всѣ люди на одно лицо? Развѣ всѣ святые были смуглы и тощи? Если нѣкоторые и имѣли при жизни тѣлеса худыя и изможденныя, то на небесахъ они приняли видъ животворенный и свѣтлый. Кто изъ разумныхъ людей не посмѣется такому юродству, будто темноту и мракъ паче свѣта почитать слѣдуетъ?... Въ наше время ты, Плѣшковичъ, совѣтуешь художникамъ писать образы мрачные и неподобные естественности и, противно писанію, учишь насъ лгать! Но не приметъ твоего совѣта разумный художникъ. Что онъ видитъ или слышитъ, то и начертываетъ въ образахъ согласно

видимости или по слышанному сказанію. Не прекрасна-ли была, по историческимъ свидѣтельствамъ, благородная царица Елена, мать великаго Константина? И великомученики Георгій, Дмитрій, Феодоръ? И великомученицы Варвара и Екатерина?« Не даетъ больше вѣры Іосифъ и подлинникамъ. »Что сказать о подлинникахъ тѣхъ? У кого они есть истинные? А у кого изъ иконописцевъ и найдешь ихъ, то всѣ различны и не исправлены и не свидѣтельствованы.«

Ученикъ, несомнѣнно, высказывалъ идеи учителя.

Чтобы получить должное представленіе о художественномъ творчествѣ Симона Ушакова, слѣдуетъ осмотрѣть его работы хранимыя въ московскихъ церквахъ. Въ особенности интересны иконы его въ храмѣ Грузинской Божіей Матери, въ Китаѣ-Городѣ, приходскòмъ нашего художника. Сюда, въ теченіе ряда лѣтъ, написалъ онъ нѣсколько замѣчательныхъ иконъ и, по преданію, исполнилъ рисунокъ удивительно граціознаго рѣзнаго иконостаса, сохранившагося до нашего времени въ неприкосновенной цѣлости лишь въ верхнихъ ярусахъ надъ царскими вратами. Съ особенной тщательностью и оригинальностью скомпанована художникомъ икона Благовѣщенія, окруженная 12-ью мотивами изъ акаѳиста Богоматери. Всѣ лики этой иконы писаны Ушаковымъ, доличное и другія части его помощниками. Композиція, какъ центральной иконы, такъ и окружающихъ ее маленькихъ, необыкновенно сложная въ деталяхъ, очень гармонична въ цѣломъ. Въ особенности интересна первая икона верхняго ряда, изображающая пораженіе, заступничествомъ Богородицы, варваровъ подъ стѣнами Константинополя. — Другая икона, въ той-же Грузинской церкви, сочинена и вся написана Ушаковымъ. Это образъ Владимірской Божіей Матери. На иконѣ изображена часть стѣны московскаго Кремля со Спасской и Никольской башнями, изъ-за которой высится Успенскій Соборъ; внутри собора митрополитъ Петръ и великій князь Іоаннъ Даниловичъ насаждаютъ виноградное дерево, пышный срединный цвѣтъ котораго обрамляетъ образъ Богоматери съ Младенцемъ; въ цвѣты сильно разросшихся боковыхъ вѣтвей помѣщены изображенія московскихъ угодниковъ. Вверху, на облакахъ, Спаситель вручаетъ черезъ предстоящихъ Ангеловъ бѣлую ризу побѣдителямъ и вѣнецъ живота вѣрнымъ Ему до смерти. Внизу, по сторонамъ собора, въ нѣкоторомъ отдаленіи отъ святителя Петра и князя Іоанна Даниловича, насадителей древа, помѣщены превосходныя портретныя фигуры молящихся: царя Алексѣя Михаиловича, царицы Маріи Ильинишны и молодыхъ царевичей Алексѣя и Феодора. — Эта работа Ушакова является его капитальнымъ и самобытнымъ произведеніемъ. Мысль иконы ясно и опредѣленно выражена: заступничествомъ Богоматери и молитвами московскихъ угодниковъ Господь охраняетъ Русь православную; несомнѣнность этого покровительства — въ явленіи на Руси многихъ святыхъ угодниковъ, новыхъ молитвенниковъ и заступниковъ за нее, во исполненіе проро-

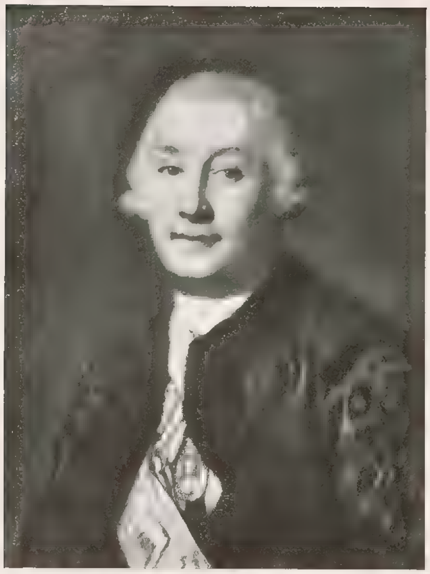


5. СИМОНЪ УШАКОВЪ Птоломей Филадельфъ взирающій на черепъ человѣческій

чества святителя Петра, завѣщевавшаго Іоанну Даниловичу сооруженіе Успенскаго Собора. Техническое исполненіе прекрасно: фигуры, лица, выраженія жизненны, особенно хорошо лицо Богоматери, столь далекое отъ неподвижнаго, строгаго, темнаго византійскаго типа; рисунокъ кремлевскихъ стѣнъ и башень сдѣланъ несомнѣнно съ натуры, мастеромъ знающимъ законы перспективы.

Въ собраніи П. М. Третьякова интересный художникъ представленъ, къ сожалѣнію, слабо. Надо надѣяться, что, въ послѣдствіи, этотъ досадный пробѣлъ будетъ замѣщенъ произведеніями болѣе характерными для Ушакова. Пока же въ собраніи имѣются лишь двѣ картины его, поучительнаго и аллегорическаго содержанія, писанныя обѣ въ 1660-мъ году. На одной, воспроизводимой здѣсь (рис. 5), изображена легенда о Птоломеѣ Филадельфѣ, мудромъ и ученомъ государѣ, который, какъ гласитъ поясненіе, написанное Ушаковымъ внизу картины, »главу человѣческую всегда имѣлъ на столѣ своемъ, и точію о смерти поучался, дабы ся фортуною сего свѣта не возвышалъ и безсмертнаго-бъ себя не почиталъ, и велѣлъ единому отъ болярѣ своихъ на всякъ день къ себѣ приходити и говорити: познай царю, чья сія глава, по смерти и твоя будетъ такова«. На другой картинѣ, парной съ предъидущей, изображенъ молодой человѣкъ, красивый и богатый, стоящимъ на гробу посреди роскошной залы, сзади сторожитъ его Смерть; внизу аллегоріи-поученіе: »Смертный человѣкъ, бойся Того, Кто надъ тобою, не надѣйся на то, что предъ тобою, не уйдешь отъ того, кто за тобою, не минешь того, что подъ тобою«.

Искусство на началахъ, выработанныхъ западомъ, привезенное въ Москву иностранцами и энергично введенное затѣмъ реформами Петра въ нашу жизнь, пошло своимъ путемъ, въ удовлетвореніе требованій новосозданнаго склада русской жизни, воспитывая своихъ, новыхъ художниковъ. Оно выработало и иконопись свою, на образцахъ преимущественно поздняго итальянскаго возрожденія. Но иконописаніе на старинный русскій ладъ не исчезло съ появленіемъ новаго направленія, сохранившись до нашихъ дней въ практикѣ многихъ монастырскихъ мастерскихъ, въ кустарномъ промыслѣ цѣлыхъ селъ (Мстера, Холуй, Палехъ), повторяя по сю пору образцы старинныхъ подлинниковъ, удовлетворяя духовной потребности народа.



6. РОКОТОВЪ, Ѳ. С. Портретъ И. И. Шувалова

II.

СВѢТСКАЯ ЖИВОПИСЬ
ОТЪ ПЕТРА ДО УЧРЕЖДЕНІЯ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ.

Попались мнѣ на встрѣчу Беклемишевъ и живописецъ Иванъ. И какъ они пріѣдутъ къ Вамъ, то попроси короля, чтобъ велѣлъ свою персону ему списать, также и прочихъ, кого захочешь, а особливо свата, дабы знали, что есть и изъ нашего народа добрые мастера.

Письмо Петра I къ Екатеринѣ въ Берлинъ изъ Экестоля, отъ 19 Апрѣля 1716 г.

»Сей монархъ отечество наше привелъ въ сравненіе съ прочими; однимъ словомъ, на что въ Россіи ни взглянешь, все его началомъ имѣетъ, и чтобы впредь ни дѣлалось — отъ сего источника черпать будутъ.«

Жизнь Неплюева, имъ самимъ написанная.

Петръ безповоротно отрѣшился отъ старой Руси. Естественное, постепенное развитіе искусства на началахъ національныхъ, ознаменовавшее уже себя въ зодчествѣ нашемъ чудесными и самобытными памятниками, также было вдругъ порвано мощной волею державнаго кормчаго. Приказъ оевропеиться грянулъ нежданно и все перевернулъ. Съ прошлымъ надо было кончать, старые корабли сжигались. Все, что отрицалось вчера, что возбуждало отвращеніе и ненависть, сегодня вдругъ должно было стать необходимымъ и близкимъ; приходилось волей-неволей устраиваться въ новыхъ условіяхъ, чуждыхъ и неудобныхъ съ непривычки. Но не мало протекло времени прежде чѣмъ оправдалась на русскихъ людяхъ старая поговорка »стерпится-слюбится«.

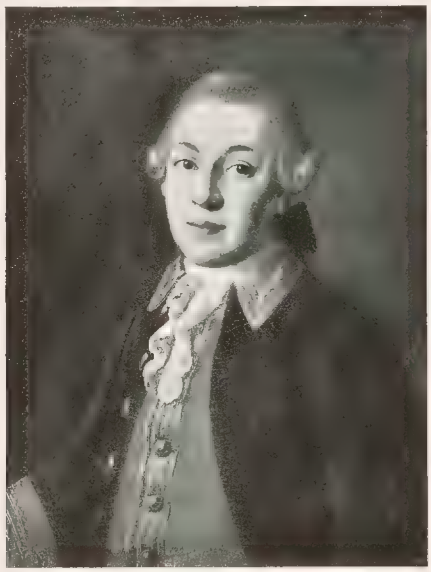
Внѣ иконописи, русская жизнь начала 18 вѣка не предъявляла почти никакихъ требованій къ живописному искусству; между тѣмъ, на Западѣ это искусство давно было насущной потребностью общества, проникая всѣ слои его. Такъ должно было, слѣдовательно, стать и у насъ.

Петръ мало и поверхностно зналъ искусство Европы, но видя, что европейскій человѣкъ жилъ этимъ искусствомъ,

рѣшилъ, что и русскимъ оно необходимо. Онъ просмотрѣлъ лишь, что искусство было понятно и дорого каждому западному народу постольку, поскольку оно было ему роднымъ, поскольку оно выражало его національные идеалы, удовлетворяло его собственнымъ потребностямъ; онъ не замѣтилъ, что голландцамъ ненужно было итальянское художество, а итальянцамъ непонятно голландское

За эту ошибку долго суждено было платиться русскому искусству въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи.

Европейскіе парики и кафтаны лишь внѣшне прикрыли тогда на Руси старинное разумѣніе. Непонятымъ и ненужнымъ явилось къ намъ европейское искусство; прививка его не скоро — не такъ скоро, какъ, вѣроятно, мечталось Петру — дала плоды, плоды искусственные; свои, родные, стали



7. АНТРОПОВЪ, А. П. Мужской портретъ

зрѣть много послѣ, въ другихъ условіяхъ. Все-же за Петромъ, и въ области искусства, остается великая заслуга: онъ сдѣлалъ все возможное, чтобы ввести и поставить въ Россіи правильное обученіе техникѣ рисунка и живописи.

Въ первую-же поѣздку свою заграницу онъ находитъ въ Голландіи искуснаго мастера — гравера Адріана Шхонебека, подъ руководствомъ котораго самъ исполняетъ небольшой офортъ: аллегорическое изображеніе торжества христіанства надъ магометанствомъ. Шхонебекъ немедля приглашается въ Россію, гдѣ ему даютъ въ ученье молодыхъ людей. Около того-же времени въ Москву пріѣзжаетъ голландскій живописецъ Корнеліусъ Брюэйнъ. Въ 1710-мъ приглашается на русскую службу нѣмецъ-портретистъ Іоганнъ Готфридъ Дангауеръ, въ 1715 — французъ Луи Каравакка.

При Петербургской Типографіи устраивается небольшая рисовальная школа съ европейскими пріемами обученія рисунку и живописи. Петръ лично слѣдитъ за ея успѣхами, посѣщая классы и работая самъ съ натурщика.

Неудовлетворившись этимъ или убѣдившись, что хорошіе художники и учителя не покинутъ своей родины, Петръ рѣшаетъ отправлять способныхъ молодыхъ людей учиться искусству заграницу, куда съ успѣхомъ уже отправлялъ въ ученье будущихъ кораблестроителей и моряковъ.

Въ 1716-мъ посылаются, такимъ образомъ, молодые люди, Иванъ и Романъ Никитины съ товарищами — въ Италію, Андрей Матвѣевъ — въ Голландію.

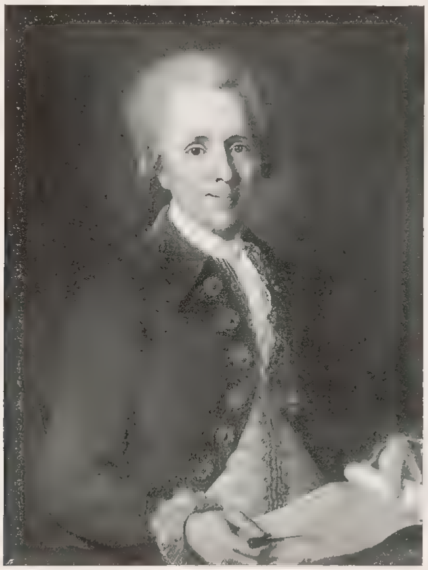
Изъ этихъ пенсіонеровъ Петра наиболѣе выдались Иванъ Никитинъ и Андрей Матвѣевъ. Первый слался заграницу совершенствоваться: онъ былъ уже »мастеромъ«, обучившись живописному искусству у Дангауера и Шхонебека; это на него, съ понятною радостью, указываетъ Петръ въ приведенномъ выше письмѣ къ Екатеринѣ въ Берлинъ, гордясь, что »есть и изъ нашего народа добрые мастера«. — Заграницей Никитины занимались почти исключительно во Флоренціи, откуда герцогъ тосканскій сообщилъ Петру самый лестный отзывъ объ ихъ успѣхахъ.

Судьба Ивана Никитина, этого перваго европейски образованнаго художника въ Россіи, была печальна. Человѣкъ несомнѣнно большаго дарованія — если приписываемые ему портреты въ музеѣ Академіи Художествъ дѣйствительно его работы* — любимецъ царя, его гофъ-малеръ, въ царствованіе Анны былъ обвиненъ, вмѣстѣ съ братомъ, въ государствен-

* Усопшій Императоръ Петръ I и портретъ гетмана Скоропадскаго

номъ преступленіи, битъ кнутомъ и сосланъ въ Сибирь. Возвращенный Анной Леопольдовной изъ ссылки, онъ умеръ на пути въ Россію.

Андрей Матвѣевъ, съ талантомъ менѣе крупнымъ, учился въ Голландіи, сперва у Карель де Моора, затѣмъ въ Антверпенской Академіи подъ началомъ Ванъ-Схора. Въ ученьи онъ пробылъ очень долго и вернулся въ Россію лишь спустя два года послѣ смерти Преобразователя. На родинѣ его приняли не совсѣмъ ласково. Очевидно, не довѣряя степени его мастерства, тогдашняя Академія Наукъ и Художествъ, состоявшая изъ иностранцевъ, куда Матвѣевъ надѣялся поступить въ учителя, постановила подвергнуть его экзамену и поручила гофъ-малеру Луи Каравакка произвести это испытаніе. Каравакка далъ такой от-



8 АРГУНОВЪ, И. П. Портретъ М. Н. Ветошникова.

зывъ о работахъ Матвѣева на заданныя темы: »Имѣетъ больше силу въ краскахъ, чѣмъ въ рисункахъ; въ персонахъ онъ искуснѣе, нежели въ исторіяхъ . . ., какъ видно, имѣетъ немалую охоту и прилежность къ наукѣ; впредь, черезъ помощь школы академической, можетъ достигнути и совершенное искусство.« Матвѣевъ, естественно, не пожелалъ вступить въ Академію ученикомъ, и русскій художникъ не попалъ въ число ея членовъ, предпочтя занять скромное мѣсто въ Канцеляріи Строеній.

Изъ достовѣрныхъ работъ Матвѣева лучшая — портретъ самого художника съ женою (въ Академіи Художествъ), живая и колоритная вещь; »Аллегорія Живописи«, въ собраніи гр. Строганова въ Петербургѣ, холодна и скучна.

Въ нашей Галлереѣ нѣтъ произведеній И. Никитина и А. Матвѣева; несомнѣнныя работы ихъ чрезвычайно рѣдки.

Въ лицѣ Ивана Никитина и Андрея Матвѣева Петръ создалъ первыхъ русскихъ свѣтскихъ живописцевъ. Если вспомнить, что было у насъ до Петра, то нельзя не удивиться столь быстрому явленію этихъ двухъ истинныхъ мастеровъ, питомцевъ Петровыхъ. Неизвѣстно, какими путями пошла-бы дальше дѣятельность Преобразователя въ созиданіи дѣла русскаго художественнаго воспитанія. Слишкомъ мало дано было Петру времени для работы въ этой области. Лишь послѣдніе десять лѣтъ своего царствованія интересуется онъ дѣломъ искусства, да и то урывками, между дѣлами большей важности, отдавая всѣ почти силы свои работѣ въ другихъ областяхъ русской жизни, болѣе насущныхъ.

По мѣрѣ того, какъ коренныя реформы осуществлялись, Петръ удѣлялъ все больше вниманія и заботъ къ возращенію искусствъ на Руси. За годъ приблизительно до преждевременной кончины своей онъ остановился на мысли создать въ Петербургѣ соединенную Академію Наукъ и Художествъ; именнымъ указомъ отъ 22 Января 1724 года онъ опредѣляетъ »къ расположенію художествъ и наукъ« два зданія: университетъ и академію или »социететъ художествъ и наукъ«. Около этого-же времени возникаетъ мысль о самостоятельной Академіи Художествъ. Два близкихъ Государю человѣка, М. П. Аврамовъ, директоръ Петербургской Типографіи, и А. К. Нартовъ, изъ заграничныхъ пенсіонеровъ царя, подаютъ ему проэкты устройства высшаго художественнаго института въ Имперіи. Проэктъ Аврамова интересенъ тѣмъ, что разсчитанъ исключительно на русскія силы: директоромъ будущей Академіи онъ предлагаетъ Ив. Никитина, руководителями классовъ — также русскихъ художниковъ; посылка въ чужіе края не признается

имъ необходимой. Авраамовскому проэкту Петръ не даетъ движенія, подъ предлогомъ, что нужнѣе сперва утвердить науку въ Россіи. За нѣсколько дней до кончины Государя, въ Декабрѣ 1724 года, является Нартовскій проэктъ »о сочиненіи таковой Императорской Академіи разныхъ художествъ, которой здѣсь въ Россіи еще не обрѣтается, безъ которой художники подлиннаго въ своихъ художествахъ основанія имѣть не могутъ, и художества не токмо, чтобы для пользы государственной вновь прибавлятися, но и старыя погасать могутъ«. Петръ заинтересовывается этимъ проэктомъ, дѣлаетъ собственноручныя помѣты на поляхъ его, комбинируя устройство художественно-техническаго института, въ которомъ молодые люди могли-бы, наряду съ искусствами, обучаться и всевозможнымъ мастерствамъ: столярному, токарному, часовому и пр. Смерть монарха прервала эти начинанія и на много лѣтъ задержала поступательное развитіе искусства въ Россіи, въ направленіи данномъ Преобразователемъ.

Въ царствованіе Екатерины I и Анны Іоанновны не предпринимается почти ничего для развитія задачъ намѣченныхъ Петромъ. Спустя нѣсколько мѣсяцевъ по кончинѣ Императора спѣшатъ съ открытіемъ Академіи Наукъ и Художествъ, на основаніи указа Петрова 1724 года, но новооткрытый институтъ, безъ устава и достаточныхъ средствъ, влачитъ очень печальное существованіе вплоть до временъ Елизаветы Петровны. Искусство не выходитъ изъ подчиненной, служебной роли. Художники, почти исключительно иностранцы, работаютъ въ кунсткамерѣ Академіи Наукъ, срисовывая животныхъ, растенія, невиданныхъ ранѣе японцевъ, бородатую бабу и разные раритеты, пишутъ декораціи для пышныхъ фестивалей Анны, компонуютъ костюмы для маскарадовъ.

Господство иностранцевъ, главнымъ образомъ нѣмцевъ, занявшихъ высшія должности въ государствѣ, тяжелымъ гнетомъ давило тогдашнюю русскую жизнь. Властвовалъ Биронъ. И. И. Шуваловъ, на свѣтлой личности котораго мы остановимся сейчасъ подробнѣе, такъ описываетъ въ письмѣ къ Гельвецію печальную судьбу наукъ и художествъ въ Россіи по смерти Преобразователя: »Петръ I, сотворивъ, или преобразовавши все, не имѣлъ послѣ смерти своей послѣдователей въ большей части своихъ предначертаній и мудрыхъ заведеній. Науки и искусства въ государствѣ нашемъ получили свое начало со временъ сего великаго мужа: мы имѣли искусныхъ людей во всѣхъ родахъ. Художники, учившіеся въ Италіи, могли стать на ряду съ хорошими мастерами и дѣлали честь нашему отечеству. Невниманіе къ ихъ талантамъ и небреженіе о воспитаніи новыхъ художниковъ подавили ростокъ того, что прозябло, уничтоживъ столь лестныя ожиданія. Въ послѣдствіи времени первыя мѣста въ государствѣ были заняты иностранцами, которые оставались въ совершенномъ бездѣйствіи касательно сего предмета, вѣроятно отъ того, что не радѣли о распространеніи наукъ и искусствъ въ странѣ имъ чуждой, или по тому, что ихъ намѣренія не позволяли имъ мыслить и дѣйствовать съ ревностію патріотовъ. Такая небрежность о просвѣщеніи юношества нѣкоторымъ образомъ остановила успѣхи просвѣщенія. Вотъ почему благородная ревность къ ученію совершенно была погашена во многихъ изъ моихъ соотечественниковъ.«

Съ воцареніемъ Елизаветы Петровны завѣты ея великаго отца становятся также обязательны въ примѣненіи къ искусству и наукамъ, какъ и въ другихъ областяхъ русской жизни. Въ это царствованіе Россія выростаетъ въ большую политическую силу, равняясь съ самыми могущественными государствами Запада; въ высшемъ обществѣ развивается стремленіе къ просвѣщенію, являются ученые и писатели, которые выработываютъ русскій литературный языкъ, создаются образовательныя учрежденія, основывается первый университетъ. При Елизаветѣ нѣсколько упорядочивается и отдѣлъ художествъ при Академіи Наукъ, назначается ему спеціальный директоръ, въ лицѣ нѣмца Якова Штелина; въ 1748 году приглашаются преподавателями, со званіемъ членовъ Академіи Художествъ, лучшіе придворные мастера изъ иностранцевъ (съ талантливымъ Дж. Валеріани, учителемъ нашего знаменитаго Левицкаго, во главѣ).

Главнымъ дѣятелемъ царствованія Елизаветы, въ области просвѣщенія, является любимецъ ея Иванъ Ивановичъ Шуваловъ*. Вліяніе Шувалова на Елизавету было очень велико, и довѣріе императрицы онъ обратилъ всецѣло на благо горячо любимой родины. Европейски образованный, русскій по складу ума и характера, »онъ жилъ для всенародной льготы и покровительства наукъ«, какъ выразился о немъ Державинъ. На высотѣ почестей, пользуясь положеніемъ близкаго человѣка къ императрицѣ, ея друга и совѣтника, Шуваловъ весь отдался безкорыстному служенію дѣлу просвѣщенія въ Россіи. Образованный и умный вельможа, дружившій съ Вольтеромъ и передовыми людьми интеллигентной Европы своего времени, онъ ищетъ талантливыхъ и стремящихся къ знанію людей на родинѣ, поддерживаетъ ихъ всячески, помогаетъ имъ. Ломоносовъ, Державинъ, фонъ-Визинъ, Херасковъ, Антроповъ, Рокотовъ и много другихъ обязаны ему покровительствомъ и поддержкой. Ломоносовъ писалъ Шувалову:

»Когда подъ бременемъ поникну утомленъ!
Вниманіемъ твоимъ возстану ободренъ«.

Человѣкъ истинно русскаго добродушія, доброжелательный и сердечный, Шуваловъ не зналъ личныхъ интересовъ, не имѣя пристрастія ни къ власти, ни къ богатству, ни къ почестямъ, отказываясь отъ щедро предлагаемыхъ императрицей имѣній, графскихъ титуловъ и др. благъ. Въ пышный Елизаветинъ вѣкъ ему дорогъ былъ кружокъ друзей, мыслящихъ, образованныхъ, талантливыхъ; съ ними жилъ онъ интересами науки и искусства, среди книгъ и художественныхъ произведеній. Онъ первый въ Россіи составилъ значительную частную библіотеку и собраніе произведеній искусства, первый прослылъ на Руси »меценатомъ«.

Любви Шувалова къ просвѣщенію и родинѣ Россія обязана учрежденіемъ въ Москвѣ перваго университета, проэктъ котораго былъ разработанъ имъ совмѣстно съ Ломоносовымъ. Шуваловъ становится кураторомъ основаннаго имъ университета и въ теченіе семи лѣтъ, до отъѣзда своего заграницу по кончинѣ Елизаветы Петровны, печется о преуспѣваніи его неустанно: выписываетъ лично иностранныхъ ученыхъ, посылаетъ русскихъ молодыхъ совершенствоваться заграницу, формируя изъ нихъ будущихъ русскихъ профессоровъ, устраиваетъ при университетѣ типографію, основываетъ университетскую газету.

Создавъ университетъ, Шуваловъ начинаетъ хлопотать объ устроеніи самостоятельнаго высшаго художественнаго института въ Имперіи, Академіи Художествъ, совершенно отдѣленной отъ Академіи Наукъ. По первоначальной мысли таковую онъ задумываетъ устроить при московскомъ университетѣ, изъ за большихъ удобствъ центральнаго положенія древней столицы, но приглашенные профессора-иностранцы отказываются

* Род. въ 1727, ум. въ 1797 г. Наша Галлерея хранитъ превосходный портретъ его, писанный Рокотовымъ, воспроизведенный нами передъ началомъ этой главы.

ѣхать въ Москву, гдѣ не могли разсчитывать на заказы отъ двора и жить въ болѣе удобныхъ условіяхъ петербургскаго комфорта.

Вслѣдствіе представленія Шувалова, сенатскимъ указомъ отъ 6 Ноября 1757 года, Академія Художествъ учреждается въ Петербургѣ, хотя первые года, во все время управленія Шувалова, числится при московскомъ университетѣ. Екатерина II, дарованіемъ Академіи устава 1763 года, дѣлаетъ ее уже совершенно самостоятельнымъ учрежденіемъ.

тектуры, высокопарныя оды .... Все было торжественно приподнято и раздуто. Свѣтски образованнымъ почитался въ обществѣ человѣкъ владѣющій французскимъ языкомъ, получившій нѣкоторое представленіе о миѳологіи, восторгающійся итальянской оперой и слащавой пасторалью .... Этой внѣшности было уже достаточно, учились »чему-нибудь и какъ нибудь«. Въ своей автобіографіи фонъ-Визинъ записалъ характерный эпизодъ изъ первой поѣздки своей въ Петербургъ въ 1758 году. Воспитанникомъ московскаго университета, его съ товарищами возили представлять Шувалову: »Стоя въ партерахъ, — пишетъ онъ — свелъ я знакомство съ сыномъ одного знатнаго господина, которому физіономія моя понра-



9. АРГУНОВЪ, И. П. Портретъ Т. А. Ветошниковой.

Послѣ стольких заботъ и усилій правительства у насъ явилось нѣсколько хорошихъ мастеровъ; но привилось-ли наконецъ европейское искусство у насъ, заинтересовало-ли оно дѣйствительно русское общество 18-го вѣка, создало-ли къ себѣ требованія и какія? — Въ низшихъ классахъ потребность въ изобразительномъ искусствѣ осталась въ предѣлахъ старыхъ отношеній къ традиціонной иконописи; высшее-же общество, принявъ внѣшнія формы европейской культуры и лоскъ западнаго образованія, ввело въ свой жизненный обиходъ и привитое искусство. Внѣшне образованное, это общество и къ искусству проявило тоже внѣшнее отношеніе. Искреннее чувство еще не родилось въ немъ; сильно развита была, напротивъ, боязнь всего простаго и обыденнаго. Господствовали внѣшность и показной блескъ: парики и роброны, парча и бриллiанты костюмовъ, золоченыя кареты, шестерки цугомъ, шуты и арапы, дворцы и тріумфальныя арки затѣйливой архи-

вилась; но какъ скоро спросилъ онъ меня, знаю-ли я по французски, и услышалъ отъ меня, что не знаю, то онъ вдругъ перемѣнился и ко мнѣ похолодѣлъ: онъ счелъ меня невѣждою и худо воспитаннымъ, началъ надо мною шпынять; а я, примѣтя изъ оборота рѣчей его, что онъ, кромѣ французскаго, коимъ говорилъ также плохо, не смыслитъ болѣе ничего, началъ отъѣдаться ....«[1]

Такому обществу требовалось пышное и показное искусство: простая, обыденная природа и жизнь были далеки отъ него. Художникамъ надлежало »поправлять видимые недостатки въ натурѣ« по антикамъ, облекать дѣйствительность въ аллегорію, вдохновляться сюжетами преимущественно миѳологическими .... Естественно, что у русскаго художника того времени не могло проявиться искреннее чувство въ миѳо-

[1] Фонъ Визинъ. Чистосердечное признаніе въ дѣлахъ и помышленіяхъ

логіяхъ и аллегоріяхъ: слишкомъ ужъ новы и чужды были ему эти извнѣ навязанныя задачи; да ихъ и лучше удовлетворяли наѣхавшіе и выписанные иностранцы, бывшіе въ большой модѣ и спросѣ. Оставался портретъ. Хотя тщеславіе времени требовало и отъ него извѣстной условности, приподнятости выраженія лицъ, благородства осанки, величавости и, вмѣстѣ, привлекательности — все-же портретъ давалъ нашимъ художникамъ 18 вѣка больше возможности искренно выразить свою личность, свое пониманіе, свой вкусъ, чѣмъ аллегорическіе и миѳологическіе сюжеты. Потому наши первые свѣтскіе художники и проявили себя главнымъ образомъ въ портретѣ.

Выдающимися художниками описываемаго времени явились у насъ А. П. Антроповъ, И. П. Аргуновъ и Ф. С. Рокотовъ. Біографическія данныя о нихъ, дошедшія до насъ, къ сожалѣнію, очень скудны.

Алексѣй Петровичъ Антроповъ (род. въ 1716, ум. въ 1795 г.) сынъ солдата, слесарнаго мастера при петербургскомъ оружейномъ дворѣ, живописи обучался у Л. Каравакка, Андрея Матвѣева и др., но впослѣдствіи сталъ работать подъ сильнымъ вліяніемъ графа Ротари, моднаго портретиста-итальянца, выписаннаго Елизаветою въ Петербургъ, талантливаго, хотя нѣсколько условнаго художника. Своими портретами Антроповъ быстро составилъ себѣ имя въ аристократическихъ сферахъ Петербурга: самъ авторитетный Ротари призналъ его »лучшимъ изъ русскихъ живописцевъ...« Кромѣ портретовъ, Антроповъ занимался иконописью и живописью плафоновъ (храмъ Андрея Первозваннаго въ Кіевѣ и Головинскій дворецъ въ Москвѣ). Нашъ художникъ раздѣлилъ участь учителя своего А. Матвѣева и не былъ принятъ профессоромъ въ новоустроенную Академію, вмѣсто чего, по ходатайству Шувалова, получилъ мѣсто надзирателя за иконописью и живописца при Св. Синодѣ. Одновременно онъ устроилъ частную школу живописи въ Петербургѣ; однимъ изъ учениковъ его былъ нашъ знаменитый Д. Г. Левицкій. Очень вѣроятно, что именно Антропову обязаны мы сохраненіемъ свѣжаго и оригинальнаго таланта этого первокласснаго мастера, образовавшагося внѣ стѣнъ тогдашней Академіи.

Изъ работъ Антропова въ нашей Галлереѣ находится портретъ неизвѣстнаго молодаго человѣка, писанный въ 1766 году. (снимокъ 7.)

Иванъ Петровичъ Аргуновъ (род. 1727, ум. 1797 г.) изъ крѣпостныхъ людей гр. Шереметьевыхъ, былъ ученикомъ I. Грота, портретиста и звѣрописца, прибывшаго въ Петербургъ при Елизаветѣ, отъ котораго онъ усвоилъ сухую, нѣмецкую манеру письма. Аргуновъ былъ первымъ учителемъ Лосенки и Рокотова. Въ нашемъ собраніи имѣются два парныхъ портрета Аргунова: М. Н. Ветошникова, главнаго архитектора адмиралтейства, писанъ въ 1787 году (сним. 8) и жены его, Т. А. Ветошниковой, 1786 года (сним. 9).

Наиболѣе значительнымъ изъ этихъ трехъ художниковъ былъ Федоръ Степановичъ Рокотовъ (1730 1810), прекрасный портретистъ, ученикъ Ив. Аргунова, Ле-Лорреня, перваго профессора живописи въ Шуваловской Академіи, и, всего болѣе, графа Ротари. Портреты Рокотова, не выражая еще глубоко духовной стороны личности, выдаются своею превосходной техникой. Рокотовымъ открывается рядъ нашихъ дѣйствительныхъ мастеровъ портрета. Мы воспроизводимъ здѣсь (сним. 6) его чудесный, колоритный портретъ И. И. Шувалова.



10. ЛЕВИЦКІЙ, Д. Г. Портретъ поэта Г. Р. Державина.

III.

Д. Г. ЛЕВИЦКІЙ И В. Л. БОРОВИКОВСКІЙ.

Во второй половинѣ 18 вѣка являются у насъ два художника выдающейся величины. Произведенія ихъ соперничаютъ уже съ созданіями лучшихъ европейскихъ мастеровъ ихъ времени, часто превосходя ихъ. Условія появленія этихъ мастеровъ, образованіе и развитіе ихъ настолько отличны отъ общихъ, описанныхъ выше условій эпохи, талантъ ихъ настолько самобытенъ и значителенъ, что дѣятельность ихъ слѣдуетъ разсмотрѣть особо.

Оба они, по рожденію, малороссы. Малороссія, бывшая до конца 17 столѣтія польской областью, значительно ранѣе Великороссіи вошла въ общеніе съ западно-европейской культурой. И Левицкій и Боровиковскій родились уже въ образованныхъ и художественныхъ семьяхъ: первый былъ сыномъ священника, седьмаго преемственно въ родѣ, справщика Кіево-Печерской типографіи; Боровиковскіе принадлежали къ старой казачьей старшинѣ. Отцы ихъ были художниками: старикъ Левицкій гравировалъ рѣзцомъ*; отецъ Боровиковскаго занимался иконописью, какъ и многіе въ его роднѣ. Несомнѣнно, оба наши художника полюбили искусство въ своихъ семьяхъ и у отцовъ своихъ научились первымъ пріемамъ его техники.

Дмитрій Григорьевичъ Левицкій былъ старшимъ сыномъ въ семьѣ Григорія Кирилловича и родился въ 1735, (по другимъ свидѣтельствамъ, въ 1737 году), отъ брака отца его съ дворянкою Левицкой, фамилія которой была принята мужемъ взамѣнъ его родоваго прозвища Носъ

Молодой Левицкій получилъ свое образованіе, вѣроятно, въ Кіевской Академіи, высшемъ учебномъ заведеніи тогдашней Малороссіи, къ которому близко стоялъ его отецъ.

Въ 1753 году А. П. Антроповъ, пріѣхавшій въ Кіевъ расписывать Растреллієвскій храмъ св. Андрея Первозваннаго, примѣтилъ художественные задатки въ молодомъ человѣкѣ, заинтересовался имъ и, взявъ его въ ученики, увезъ съ собою въ Петербургъ. Спустя извѣстное время, учитель, не довѣряя очевидно тогдашней Академіи Художествъ, передалъ своего воспитанника для дальнѣйшаго совершенствованія талантливому итальянцу-перспективисту Дж. Валеріани. Валеріани — »одна изъ самыхъ почтенныхъ личностей, наставниковъ оте-

* »Онъ одинъ изъ выдающихся южно-русскихъ граверовъ XVIII вѣка, представитель той школы старинной гравюры самостоятельно развившейся и существовавшей, которая получила названіе Кіево-Лаврской«. В. П. Горленко. Украинскія были. 1899.

чественныхъ художниковъ« говоритъ П. И. Петровъ.* — »Онъ обладалъ рѣдкимъ даромъ передавать законы линейной и потомъ воздушной перспективы людямъ русскимъ, плохо понимавшимъ его объясненія на ломанномъ языкѣ, при элементарныхъ познаніяхъ геометріи, а иногда даже ученикамъ, незнакомымъ и съ этою наукою. Дарованіе дѣйствительно рѣдкое, которое обусловливается съ одной стороны превосходнымъ знаніемъ предмета, а съ другой находчивымъ импровизированіемъ примѣровъ, поясняющихъ дѣло... Этому достойному художнику, посвятившему служенію нашему родному искусству послѣдніе 20 лѣтъ своей полезной жизни, принадлежитъ честь образованія нѣсколькихъ свѣжихъ талантовъ, безъ него можетъ быть и заглохшихъ-бы. Первые въ ряду его учениковъ — Левицкій и Г. И. Козловъ. — Художники эти шли разными путями и имѣли разныя профессіи въ живописи: Левицкій — портретъ, Козловъ — исторію; но они сходились въ одномъ, въ обладаніи практическими пріемами черченія перспективы, помогавшей имъ значительно при компонованіи картинъ. — Вотъ одно изъ обстоятельствъ, объясняющихъ частію успѣхъ потретовъ Левицкаго, независимо отъ его природнаго, сильнаго таланта. Перспектива помогала ему отыскивать пункты для натуры. Замѣтимъ, что Левицкій, при первомъ взглядѣ именно поражаетъ вѣрнымъ разсчетомъ мѣста, занимаемаго фигурою въ пространствѣ. Послѣ уже чувствуется смѣлость и легкость исполненія, иногда съ одного, много съ двухъ разъ. Она даетъ его картинамъ, портретамъ въ ростъ, свѣжесть и законченность....«

* *П. Петровъ.* Отечественная живопись за сто лѣтъ. Сѣверное Сіяніе. Томъ I. 1862.

Левицкій выдвинулся сразу. На академической выставкѣ 1770 года онъ дебютировалъ мастерскими портретами ректора Академіи А. Ф. Кокоринова*, купца Сезамова** и другими. За первый портретъ художникъ былъ признанъ академикомъ, и въ слѣдующемъ уже году его вѣденію былъ порученъ живописный классъ Академіи. Послѣ выставки 1770 года Левицкій сталъ моднымъ портретистомъ Петербурга. Сама Императрица, за нею дворъ и вся знать столицы, засыпали его заказами.

Левицкій зналъ, чувствовалъ и любилъ свое время и общество. Онъ не судилъ и не идеализировалъ его, но просто и любовно передавалъ образы своихъ современниковъ съ ихъ вкусами и особенностями, имъ свойственными. Кистью большаго виртуоза онъ написалъ цѣлую галлерею современныхъ ему людей, увѣковѣчивъ ихъ въ своихъ портретахъ, удивительныхъ по жизненности, ясности передачи характеровъ и духа эпохи. Левицкій весь въ своемъ времени и не знаетъ, не хочетъ и не можетъ знать другаго, любовно созерцая свое. Потому съ такою жизненностью смотрятъ на насъ лица со старинныхъ полотенъ чудеснаго мастера, такъ полно воскрешая давно минувшее время. Созданіе Левицкаго не только галлерея блестяще написанныхъ портретовъ отдѣльныхъ личностей и характеровъ: это огромная, мастерская историческая картина цѣлой эпохи.

Лучшими работами нашего мастера, кромѣ вышепомянутыхъ портретовъ Кокоринова и Сезамова, почитаются портреты отца художника***, великолѣпная сюита семи портретовъ воспи-



11. ЛЕВИЦКІЙ, Д. Г. Портретъ писателя И. И. Дмитріева

* Хранится въ залѣ засѣданій Совѣта Академіи Художествъ
** Въ Румянцевскомъ Музеѣ въ Москвѣ.
*** Румянцевскій Музей въ Москвѣ



ПОРТРЕТЪ КНЯЗЯ А. М. ГОЛИЦЫНА

танницъ Смольнаго Института, написанная по заказу Императрицы Екатерины*, чудесный аллегорическій портретъ великой Екатерины въ образѣ Минервы, вдохновившій Державина создать знаменитую оду »Видѣніе мурзы«**, портретъ Дидро***, П. А. Демидова . . . .****

Въ Третьяковской Галлереѣ Левицкій представленъ пятью портретами. Три изъ нихъ воспроизводятся здѣсь: превосходный портретъ вице-канцлера князя А. М. Голицына (см. геліогр. 1), поэта Г. Р. Державина (сним. 10) и писателя-баснописца И. И. Дмитріева (сним. 11).

Левицкій умеръ въ глубокой старости, въ 1822 году. Въ послѣдніе 30 лѣтъ жизни въ работахъ его является, столь несвойственная имъ раньше, условность. Ослабленіе-ли зрѣнія или увлеченіе моднымъ иностраннымъ портретистомъ Лампи причиной тому, но жизненность красокъ его портретовъ блекнетъ, смѣняясь непріятной прилизанностью пріема, и позднѣйшія работы Левицкаго, къ сожалѣнію, значительно слабѣе созданій его зрѣлой поры 1770—90 годовъ.

Подъ руководствомъ Левицкаго образовалось много первоклассныхъ художниковъ: Боровиковскій, Щукинъ, Шебановъ, Новиковъ — его ученики.

* Въ Петергофскомъ дворцѣ.
** Императорская Публичная Библіотека въ С. Петербургѣ.
*** Городской музей Женевы.
**** Спб. Коммерческ. Училище.

Владиміръ Лукичъ Боровиковскій потомокъ стариннаго казачьяго рода, ставшаго русскимъ дворянскимъ при Екатеринѣ II. Родился Владиміръ Лукичъ въ 1757 году въ Миргородѣ. Біографія его юности намъ мало извѣстна. Родители прочили ему военную карьеру, но онъ порвалъ съ нею, кажется, въ очень молодыхъ годахъ, выйдя въ отставку съ чиномъ поручика, и — сынъ художественной семьи — отдался своему истинному призванію. — Первымъ учителемъ его былъ несомнѣнно отецъ, извѣстный иконописецъ въ своемъ городѣ, и первыми работами нашего художника были образа для миргородскихъ церквей.

Боровиковскому шолъ уже тридцатый годъ, когда, по волѣ случая, мирная и малозамѣтная художественная дѣятельность его приняла другое направленіе, сразу выдвинувши его и быстро создавши ему славу первоклассного мастера.

Весною 1787 года императрица Екатерина, совершая, съ великой пышностью, свое знаменитое путешествіе въ новопріобрѣтенную Тавриду, имѣла остановку въ Кременчугѣ. Мѣстное дворянство озаботилось украсить временной дворецъ въ городѣ приличествующей случаю живописью и поручило это дѣло молодому Боровиковскому. Художникъ написалъ нѣсколько аллегорическихъ картинъ, изъ которыхъ намъ извѣстно содержаніе двухъ: на одной онъ изобразилъ »семь мудрецовъ Греціи предъ книгою Наказа и Екатерину II, въ видѣ Минервы, объясняющую имъ его«; на другой »Петра I, вспахивающаго землю, Екатерину II сѣющую сѣмена, а Александра и Константина Павловичей, въ видѣ геніевъ, боро-



12. БОРОВИКОВСКІЙ, В. Л. Женскій портретъ

нившихъ эту вспаханную и засѣянную землю«. — Екатеринѣ понравились какъ сюжеты, такъ и исполненіе; она пожелала видѣть художника и, удостоивъ его милостивымъ разговоромъ, повелѣла ему ѣхать на казенный счетъ въ Петербургъ совершенствоваться въ художествѣ.

Въ Петербургѣ Боровиковскій сталъ заниматься у Левицкаго, который около того времени оставилъ преподаваніе въ Академіи и имѣлъ, слѣдовательно, больше досуга основательно заняться художественнымъ образованіемъ своего талантливаго земляка. Спустя года три Боровиковскій перешелъ въ ученье къ большому виртуозу-портретисту Лампи, только что пріѣ-

сота: то спокойное, счастливое блаженство, которое, въ царствѣ любви и кротости, грезится ему въ будущей жизни. »Міръ свѣта, радости, покоя и блаженства«, говоритъ онъ о ней въ одномъ изъ писемъ. Таковы его »нерукотворенные образа«, сіяющіе этимъ высшимъ счастьемъ, его »Благовѣщенія«, утренняя заря христіанства, его идеально-прекрасныя лица и фигуры Божіей Матери и Спасителя, его святые, Апостолы. Даже на плащаницѣ онъ изображаетъ Христа, послѣ крестной Его смерти, молодымъ и прекраснымъ, какъ-бы заснувшимъ точно. Но, что важнѣе всего — это красота его религіозной живописи одухотворенная, идеальная«.*



13. БОРОВИКОВСКІЙ, В. Л. Портретъ Антонія Католикоса.

хавшему въ Россію изъ Вѣны и увлекавшему своимъ мастерствомъ аристократическое общество Вѣны, Варшавы и Петербурга. Лампи, прельщенный выдающимися способностями своего ученика, хлопоталъ за него въ Академіи и, благодаря его настояніямъ, Боровиковскій скоро былъ признанъ академикомъ. Къ концу царствованія Екатерины нашъ художникъ пользовался уже большою извѣстностью въ столицѣ.

Наслѣдственный иконописецъ, Боровиковскій »важнѣйшею частью своей дѣятельности считалъ, конечно, религіозную живопись, которою занимался исключительно до переѣзда своего въ Петербургъ и въ значительной степени впослѣдствіи. У всякаго религіознаго живописца есть свое представленіе божества и божественнаго. Характеръ этого представленія у Боровиковскаго можно выразить словами — высшая кра-

Въ теченіи своей долгой художественной дѣятельности Боровиковскій написалъ очень много образовъ и композицій на священные сюжеты. Наиболѣе значительныя работы его въ этой области: иконостасъ церкви Борисоглѣбскаго монастыря въ Торжкѣ (1795 г.), образа въ Петербургскомъ Казанскомъ Соборѣ (1808 г.), и — предсмертная работа — иконопись въ Троицкой церкви Смоленскаго кладбища въ Петербургѣ. — Отношеніе Боровиковскаго къ религіозному творчеству напоминаетъ благочестивые пріемы нашихъ древнихъ иноковъ-иконописцевъ или флорентійскихъ монаховъ-художниковъ San Marco: »Приступая къ какой-нибудь важной или серьезной работѣ, — говоритъ его племянникъ, —

* В. П. Горленко. Живописецъ В. Л. Боровиковскій. Русскій Архивъ 1891, VI.

Владиміръ Лукичъ прежде всего отправлялся въ церковь и слушалъ молебенъ. Приготовивъ холстъ или доску для иконы, онъ заставлялъ читать вслухъ Евангеліе или житіе святаго, котораго изобразить предположилъ и, остановясь на какомъ-либо текстѣ или мѣстѣ читаемаго, прерывалъ чтеніе, набрасывалъ рисунокъ и затѣмъ давалъ своей идеѣ дальнѣйшее осуществленіе«.* — »Любезный братъ — пишетъ онъ въ письмѣ къ Ивану Лукичу Боровиковскому — читайте наичастѣе Св. Евангеліе и посланія Апостольскія, книгу о подражаніи Іисусу Христу Ѳомы Кемпійскаго, бесѣды св. отца Макарія Египетскаго. Сіи наипреполезнѣйшія книги«.** Вся дошедшая до дыхъ въ сущности русской жизни. Истинная область нашего большаго мастера — портретъ.

Въ противоположность объективисту Левицкому, Боровиковскій внесъ въ портретъ субъективность. Онъ поэтъ въ портретѣ. Онъ даетъ намъ не только правдивый обликъ изображаемой личности, но поэтизируетъ ея натуру. Потому портреты его, сравнительно съ портретами Левицкаго, пожалуй нѣсколько условны, манерны; но потому-же они представляютъ зрителю нѣчто большее, чѣмъ мастерское изображеніе личности: они сообщаютъ ему настроеніе вызываемое ею. Портретамъ Левицкаго изумляешься, Боровиковскій —



14. БОРОВИКОВСКІЙ, В. Л. Портретъ Е. А. Нарышкиной.

насъ переписка его полна почти исключительно духовнаго интереса, религіозныхъ идей, душеспасительныхъ мыслей. Въ послѣдніе годы жизни религіозное чувство приняло у Боровиковскаго болѣзненное развитіе, увлекши его въ крайности распространеннаго тогда въ петербургскомъ обществѣ мистицизма, и чистый и свѣтлый духъ угасъ въ ненормальныхъ странностяхъ Татариновскаго сектантскаго союза.

Не въ религіозныхъ работахъ, однако, значеніе Боровиковскаго для русскаго искусства. Ими онъ не вышелъ изъ круга представленій, выработанныхъ итальянцами возрожденія, чужъ чаруетъ. Характеры эпохи полно и художественно запечатлѣны Левицкимъ; духовное содержаніе и поэзію ея находимъ у Боровиковскаго. — Надо отмѣтитъ еще одно цѣнное качество нашего мастера. Онъ удивительно русскій художникъ. На эту особенность его тонко указалъ А. Бенуа: »Портреты писанные съ русскихъ вельможъ Токе, Ротари, Эриксеномъ, Российномъ и прочими иностранцами, а также Левицкимъ, не зная, трудно принять за изображенія русскихъ людей, настолько они изображены утонченными, элегантными, »облагороженными«. Все это придворные Версаля. Не такъ у Боровиковскаго, у котораго, не смотря на удивительное изящество въ позахъ, въ осанкѣ, въ костюмахъ — всегда есть что — то настолько русское . . . ., что невозможно въ его моделяхъ не

* »Кіевская Старина« 1884, IX. Соч. И. И. Боровиковскаго.

** Письма В. Л. Боровиковскаго къ роднымъ, напечатанныя В. П. Горленко въ Русск. Архивѣ 1891, VI.

узнать персонажей, встрѣчающихся въ мемуарахъ Болотова, Пассекъ или въ Семейной Хроникѣ Аксакова«.*

Портретное творчество Боровиковскаго богато представлено въ Третьяковской Галлереѣ: здѣсь одиннадцать превосходныхъ произведенiй мастера. Поэтичный, грацiозный портретъ Марiи Ивановны Лопухиной, сестры извѣстнаго графа Федора Иван. Толстаго (Американца), воспроизводимый нами въ гелiогравюрѣ (II), — едва-ли не лучшiй собранiя. Прелестенъ портретъ неизвѣстной дамы 1801 года (сним. 12); энергиченъ страстный, царственный послѣдняго католикоса Грузiи, экзарха Антонiя, сына царя Грузинскаго (сним. 13); торжествененъ и параденъ великой Екатерины (сним. 15); портреты барона Рокассовскаго, графини Кутайсовой (?), Е. А. Нарышкиной, урожденной Суворовой, (сним. 14) — неменьшие перлы Боровиковскаго въ нашей Галлереѣ.

Произведенiя Боровиковскаго занимаютъ почетныя мѣста и въ другихъ нашихъ общественныхъ и частныхъ собранiяхъ. Упомянемъ здѣсь чудесные портреты Императора Павла I въ Романовской Галлереѣ Зимняго Дворца; принца Мурзы-Кули-Хана, брата шаха персидскаго, (небольшое повторенiе имѣется и въ Третьяковской Галлереѣ), графа Васильева — въ музеѣ Императора Александра III; удивительный портретъ Михаила Десницкаго, епископа Старорусскаго, и Крестьянина, грѣющаго руки у костра - въ московскомъ Румянцевскомъ музеѣ.

Умеръ Боровиковскiй въ 1826-мъ году въ Петербургѣ. — Однимъ изъ выдающихся учениковъ его былъ отецъ нашего жанра, А. Г. Венецiановъ.

* Художеств. Сокр. Россiя. 1901, V. В. Л. Боровиковскiй, очеркъ А. Бенуа





15. БОРОВИКОВСКІЙ, В. Л. Портретъ Императрицы Екатерины II.

IV.

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ДО БРЮЛЛОВА.

. . . изъ нашихъ художниковъ, учившихся въ Академіи и потомъ въ Римѣ, далеко не всѣ были на такой степени европейскаго образованія, чтобы могли сознательно стоять за иноземныя вліянія, которымъ они подчинялись, а къ русскому невѣжеству относиться, какъ люди вполнѣ отъ него освободившіеся. Но положеніе т. н. русской школы живописи было таково, что для самаго существованія своего она должна была быть антинаціональною, какъ чужеземная колонія, нужная только для оффиціальнаго порядка«

Ѳ. И. Буслаевъ. Картины русской школы, находившіяся на Лондонской всемірной выставкѣ. 1863.

Екатерина II настойчиво и энергично продолжала намѣченное Петромъ Великимъ дѣло возращенія искусствъ на Руси. Императрица не щадила ни средствъ, ни денегъ, чтобы достигнуть цѣли. Академическій уставъ 1764 года былъ начертанъ ею съ самыми благими намѣреніями. На берегахъ царственной Невы воздвиглось одно изъ величественнѣйшихъ зданій Петербурга, съ золотою надписью надъ входомъ, вѣщавшей о его назначеніи: »свободнымъ художествамъ«. Въ Петербургъ стали стекаться безцѣнныя художественныя сокровища. Созданный Екатериной Эрмитажъ разомъ поставилъ нашу сѣверную столицу въ рядъ крупнѣйшихъ художественныхъ центровъ Европы. »Les sciences, les arts, le goût, la sagesse remontent vers le Nord, et la barbarie avec son cortège descend au Midi . . .*)« жалуется Дидро въ письмѣ къ Фальконету по поводу пріобрѣтенія Екатериной знаменитаго собранія картинъ Крозà.

*) »Науки, искусства, вкусъ, мудрость уходятъ на сѣверъ, а невѣжество съ его спутниками спускается на югъ.« Письмо 1772 г.

Казалось, некуда было идти дальше въ созиданіи благопріятныхъ условій для пышнаго расцвѣта искусства; казалось, посади любое сѣмя въ столь добрую почву — и оно дастъ дивные плоды. Вышло иначе.

Какъ ни роскошно обставлено было дѣло художественнаго воспитанія юношества, но, не имѣя въ себѣ ничего общаго ни съ русскимъ бытомъ, ни съ родными интересами, оно ожидаемыхъ плодовъ не дало.

Первый приговоръ дѣлу тогдашняго искусственнаго академическаго воспитанія сдѣлалъ вице-президентъ Академіи Художествъ В. И. Баженовъ. Въ докладѣ Императору Павлу онъ свидѣтельствуетъ, что »болѣе тридцати лѣтъ уже примѣтно стало, что отъ Академіи Художествъ желаемаго успѣха не видать; хотя появились прямые и великаго духа россійскіе художники, оказавшіе свои дарованія, но цѣну ихъ не многіе знали и сіи розы отъ терній зависти либо невѣжества заглохли; при томъ же признаться должно, что таковыхъ художниковъ было немного, а причина сему та, что мы взялись неосторожно за воспитаніе несходственное съ нравами національными . . . .«*

* Сборникъ матеріаловъ для исторіи Императорской Академіи Художествъ, изд. подъ ред. П. Н. Петрова, т. 1. СПб., 1864.

Все время царствованій Екатерины и Павла въ воспитательное училище Академіи набирались совершенно безъ разбора малолѣтнія дѣти, преимущественно простолюдиновъ, прежде чѣмъ, какъ замѣчаетъ Баженовъ*, въ нихъ развернулась »вліянная природою господствующая къ наукамъ ли или къ художествамъ или къ мастерствамъ склонность«. Дальнѣйшую судьбу этихъ питомцевъ Академіи прекрасно рисуетъ намъ Н. Д. Ахшарумовъ: »Понятно, въ глазахъ ихъ учителей, это были дички, какъ по умственной слѣпотѣ своей, такъ и по варварской почвѣ, которая ихъ родила, — дички, неспособные сами собою принести какой-нибудь цѣнный плодъ. Единственное, что было возможно съ ними, это — привить имъ почки высокой, но чужеземной культуры. Прививка включала въ себѣ, разумѣется, и изложенное ученіе, и не трудно понять,



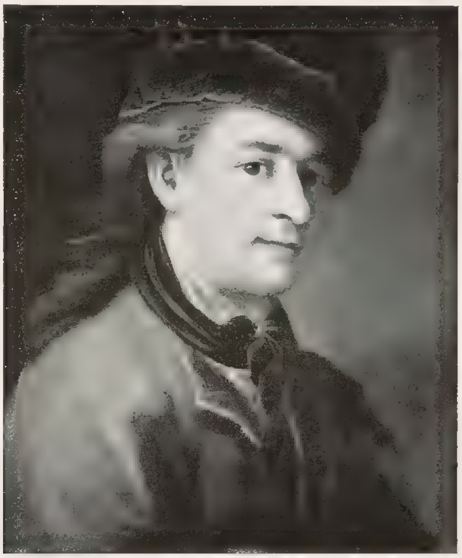
16. ЛОСЕНКО, А. П. Этюдъ.

какимъ гвоздемъ засѣло оно въ головахъ полуграмотныхъ первыхъ питомцевъ школы. Они увѣровали въ него слѣпою вѣрою, и оно, безъ всякаго измѣненія, унаслѣдовано было отъ нихъ преемниками. Его берегли и чтили въ длинномъ ряду поколѣній, съ любовью, съ набожнымъ уваженіемъ, какъ священный завѣтъ отцевъ, за который люди готовы стоять до послѣдняго издыханія. Никому и на мысль не приходило спросить себя: какое вліяніе школа съ такимъ направленіемъ должна неизбѣжно имѣть на развивающіеся таланты? А между тѣмъ вліяніе это не могло быть инымъ, какъ тлетворнымъ. Съ первыхъ эскизовъ, которые задавались ученикамъ спеціальныхъ классовъ съ цѣлью пріучать ихъ къ самостоятельному труду, школа ломала въ нихъ все свободное и естественное. Не спрашивая, къ чему влечетъ ихъ собственное призваніе, она убивала въ нихъ живой интересъ къ сочиненію. Закованная въ колодки ветхихъ и большею частью воплощенныхъ

* Цитированный выше докладъ его Императору Павлу.



уже давно, съ неподражаемымъ мастерствомъ, потомъ опошленныхъ въ безконечномъ ряду повтореній, уныло-однообразныхъ тэмъ, фантазія молодаго художника, съ первыхъ шаговъ своихъ, пріучалась лгать. Понятнымъ образомъ, онъ не видалъ въ дѣйствительной жизни не только того, что его заставляли изображать, но даже и ничего хоть издали подходящаго. Глубокаго знанія археолога, смолоду погруженнаго въ изученіе греческихъ, римскихъ или еврейскихъ древностей, ему, разумѣется, тоже нѣкогда было пріобрѣсти.... Естественно, такимъ образомъ, отношеніе его собственной, неразвитой еще способности творчества къ тѣмъ неподвижнымъ, законченнымъ что угодно: Христа передъ Пилатомъ, или Пріама, вымаливающаго у Ахиллеса трупъ Гектора, Авраама изгоняющаго изъ ставки своей Агарь, или Андромеду, спасаемую Персеемъ. Онъ, можетъ быть, отъ природы весьма талантливый и по характеру ловкій, неутомимый, смѣтливый человѣкъ. Онъ написалъ уже много программъ и имѣетъ медали, серебряныя и золотыя. Онъ въ самомъ цвѣтущемъ возрастѣ жизни, полонъ надеждъ. И вотъ, онъ достигъ наконецъ до вѣнца всѣхъ усилій — его посылаютъ въ Италію. Страннымъ образомъ, ему никогда и на умъ не приходило спросить себя: что же дальше? . . . . . Двѣ — три серьезныя и въ техническомъ отношеніи мастерски



17. ДРОЖЖИНЪ, П. С. Портретъ неизвѣстнаго лица

образцамъ, изъ которыхъ, помимо живой дѣйствительности, онъ былъ вынужденъ черпать свой матеріалъ, становилось рабское, и надежда, если онъ былъ такъ дерзокъ, чтобы питать ее, — надежда, хоть сколько-нибудь сравняться съ ними, была напрасна. Не видя провѣрки для нихъ въ дѣйствительной жизни, онъ чуть не съ дѣтства вынужденъ былъ смотрѣть на тэмы своихъ произведеній чужимъ и готовымъ, установившимся взоромъ. Воистину онъ былъ рабъ, а рабъ не можетъ быть больше господина. Онъ можетъ только мѣнять господъ, ухаживая за ними поочередно, что онъ и дѣлалъ. Теряясь въ разнообразіи ихъ и пытаясь объединить свои впечатлѣнія, онъ приходилъ понемногу къ бездушному обобщенію. Тогда дѣло творчества обращалось въ рутину, и путь его становился гладокъ. Понятно, что къ этому времени онъ успѣвалъ уже пріобрѣсть извѣстную выправку и набить себѣ руку на сочиненіи. Онъ достигъ до того, что, не долго думая и не напрягая фантазіи, могъ набросать на холстѣ, съ одинаковой легкостью и съ извѣстнаго рода эффектомъ, все, исполненныя работы отправлены имъ въ Академію и заслужили тамъ одобреніе. Нужды нѣтъ, что въ нихъ не замѣтно ни искры самостоятельности и что отъ нихъ вѣетъ холодомъ, скукою. Дома привыкли къ тому до такой степени, что и не ждутъ уже ничего другого; мало того, тамъ качества этого рода признаны уже давно доказательствомъ строгаго стиля, пріобрѣтаемаго только глубокимъ знакомствомъ съ древними мастерами . . . . . Серьезный сюжетъ и въ исполненіи долженъ остаться неумолимо-серьезенъ; типы фигуръ должны походить, какъ двѣ капли воды, на извѣстные, изстари освященные церковью или школою типы; складки одежды, тонъ драпировки, архитектурная или ландшафтная обстановка должны быть скучны, именно скучны; такъ и учили тогдашніе староверы искусства. . . . . . И вотъ наконецъ онъ принятъ въ ихъ сонмъ. Карьера его не только увѣнчана, но и кончена, такъ какъ дальше идти уже некуда, да и ждать больше нечего. Далѣе, у него навѣрно будутъ заказы: иконостасы, плафоны, портреты. Онъ получаетъ должность съ жалованьемъ и обезпеченъ по смерть.

Но вѣра его въ себя утрачена навсегда, и въ дѣлѣ художественнаго созданія онъ — кастратъ. Никто не ждетъ уже отъ него ни согрѣтаго внутреннею теплотою произведенія, ни живого слова ..... Такъ было, почти безъ изъятія, до 30-хъ годовъ .....«*.

И такъ, русская жизнь была совершенно чужда академическому питомцу того времени; онъ не зналъ и не могъ любить ея, ибо понятія, воспитанныя въ немъ Академіей, не имѣли ничего общаго съ дѣйствительностью, окружавшей его въ отечествѣ. Овладѣвъ формой и техническими пріемами въ академической школѣ, исповѣдуя привитые ею идеалы псевдоклассическаго искусства, онъ, для проявленія своего творчества, стремился въ Италію, какъ въ обѣтованную землю, словно человѣкъ, не имѣвшій своей богатой и неизвѣданной родины.

Конечно, не было ничего удивительнаго въ томъ, что русское искусство описываемаго времени было подражательнымъ: вся внѣшняя жизнь культурныхъ слоевъ общества была копіей съ формъ Запада. Въ то время царила въ Европѣ мода на сюжеты миѳологическіе и античнаго міра: и наши художники научились писать на эти тэмы и писали хорошо, вкладывая всю душу въ свои созданія. »Работа ихъ не пропала даромъ. Они выучили русское общество европейскимъ понятіямъ о красотѣ формы, о совершенствѣ рисунка и живописи. Одно время критикою было принято за правило бранить Академію и академическихъ художниковъ. Но такое мнѣніе по отношенію къ старымъ русскимъ академическимъ художникамъ совершенно несправедливо. Конечно, наступилъ часъ, когда академическое искусство отжило свое время, но заслуга его передъ русскимъ обществомъ громадна. Русскіе академическіе художники первой половины текущаго столѣтія сдѣлали свое дѣло. Они воспитали русское общество въ традиціяхъ европейскаго искусства, и не будь ихъ — не было-бы и дальнѣйшаго развитія русскаго искусства. Ихъ время — до Брюллова и Флавицкаго включительно было временемъ простой прививки западно-европейскаго искусства въ Россіи. Этотъ нѣжный ростокъ развивался очень медленно, онъ едва прозябалъ на новой, дикой почвѣ, при совершенно неблагопріятныхъ соціальныхъ условіяхъ, созданныхъ крѣпостнымъ правомъ, но тѣмъ не менѣе онъ не заглохъ, онъ укоренился и, при первой перемѣнѣ къ лучшему въ общественномъ строѣ народа, далъ новые сильные побѣги«*.



18. ЩУКИНЪ, С. С Женскій портретъ

* *И. Л. Ахшарумовъ.* Задачи живописи въ періодъ образованія русской народной школы. Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ. СПб. 1884. 2

* *П. Н. Ге.* Характерныя теченія современной русской живописи. »Жизнь« СПб 1899 1

Первымъ въ ряду питомцевъ петербургской Академіи явился, прославленный современниками, Антонъ Павловичъ Лосенко, типичный представитель нашего псевдо-классицизма, истинный родоначальникъ всего дальнѣйшаго направленія академической школы почти до нашихъ дней. — Онъ родился въ 1737 г. въ г. Глуховѣ, отъ отца великоросса, переселившагося въ Украйну и женившагося тамъ. Маленькому Антону не минуло еще семи лѣтъ, какъ отецъ и мать его умерли, оставивъ сына на волю Божію. Объѣзжавшій въ 1744 году Малороссію уставщикъ придворной капеллы, прельстясь прекраснымъ голосомъ мальчика, увезъ его въ Петербургъ въ пѣвчіи придворнаго хора.

Въ переходномъ возрастѣ, на 16-мъ году, Лосенко потерялъ голосъ, вышелъ изъ хора и былъ отданъ (въ 1753) въ ученье къ живописцу И. П. Аргунову, у котораго занимался урывками, кажется, и раньше, въ бытность придворнымъ пѣвчимъ. У Аргунова Лосенко оставался въ ученьи пять съ половиною лѣтъ. Въ эту-то пору своей жизни онъ написалъ то удивительное произведеніе (геліогр. III), которое въ послѣднее время стало даже возбуждать сомнѣнія у нѣкоторыхъ критиковъ въ принадлежности его Лосенко: настолько велика разница между чудесной, простой картинкой и всѣмъ дальнѣйшимъ, холоднымъ, неискреннимъ и скучнымъ творчествомъ нашего художника*. — Вещь эта исполнена, судя по подписи автора, имѣющейся на картинѣ, въ 1756 году. Она, дѣйствительно, стоитъ какимъ-то загадочнымъ особнякомъ не только въ творчествѣ Лосенко, но и во всемъ русскомъ художественномъ творчествѣ до Венеціанова. Она стала-бы блестящей родоначальницей русскаго жанра, если-бы ея появленіе вызвало развитіе направленія ею выраженнаго и указаннаго; къ сожалѣнію, она прошла незамѣченною ни современниками, ни ближайшими потомками, воспитанными въ понятіяхъ выспреннаго, условнаго, псевдо-классическаго стиля, чуравшимися простоты и правды въ искусствѣ. Создана она крупнымъ художественнымъ темпераментомъ, въ интимныхъ условіяхъ мастерской учителя, благопріятныхъ развитію художественной личности, свѣжимъ, молодымъ воспріятіемъ, еще не затуманеннымъ требованіями моды и не обезличеннымъ общепримѣняемыми методами ученья. — Композиція картинки, удивительно естественная и простая, ближе всего напоминаетъ сцены семейной жизни Ходовецкаго или Шардэна, этихъ замѣчательныхъ реалистовъ 18 вѣка. У окна небольшой комнаты художникъ-подростокъ пишетъ портретъ маленькой дѣвочки; мать ребенка, (совсѣмъ Шардэновская фигура), придерживая головку малютки, увѣщеваетъ ее сидѣть смирно. Вотъ и весь незамысловатый сюжетъ. Но сколько въ немъ богатства наблюденія, сколько красоты формы и тона, какой интимностью дышетъ эта обыденная, будничная сценка! Удивительно жизненъ художникъ-юнецъ, такъ коряво приспособившійся передъ мольбертомъ, длиннорукій и тонконогій, съ непослушными волосами и растрепанной косичкой, прилежно и увѣренно копирующій свою маленькую натурщицу, не совсѣмъ охотно позирующую передъ нимъ.



19. АКИМОВЪ, И. А. Сатурнъ обрѣзаетъ Амуру крылья

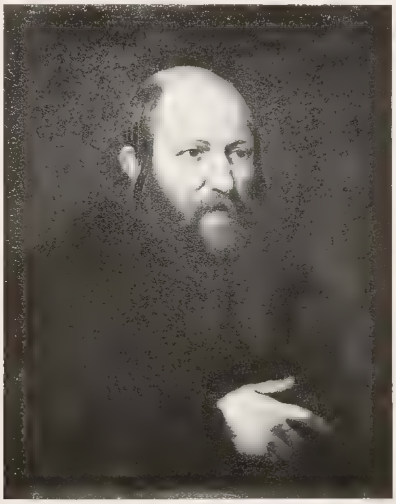
Въ Январѣ 1759 года Лосенко принимается »подмастерьемъ« въ Академію, по именному повелѣнію Императрицы, одобрившей представленныя Антроповымъ работы ученика, и уже черезъ полтора года посылается Совѣтомъ Академіи заграницу, для дальнѣйшаго совершенствованія. Въ Парижѣ онъ занимается подъ

* »Какъ на вполнѣ достойнаго предшественника Венеціанова можно было-бы указать лишь на перваго директора Академіи — Лосенко, если-бы только оказалось, что та необычайная картинка въ Третьяковской Галлереѣ, подъ которой значится его подпись съ годомъ 1756, дѣйствительно его работы, но можно сильно въ томъ сомнѣваться, такъ какъ ничто ровно — ни колоритъ, ни письмо, ни отношеніе къ жизни — не указываетъ на то, что она писана тѣмъ-же гладкимъ и холоднымъ художникомъ, который написалъ портреты Волкова и Сумарокова, который, въ назиданіе своимъ ученикамъ, издалъ атласъ академической анатоміи и, къ великому удовлетворенію господъ любителей, создалъ такія вполнѣ условныя и скучныя вещи, какъ »Уловъ рыбы«, »Авраама«, »Товія«, »Рогнѣда« и др.« *А. Бенуа.* Исторія русской живописи въ XIX вѣкѣ. СПб. 1901.

руководствомъ стараго академическаго профессора Рету, »одного изъ послѣднихъ представителей минувшей пышности и блеска французской школы XVII вѣка, когда отъ художника прежде всего требовалась кудрявость композиціи да постановка фигуръ, почти всегда театральная, хотя и живописная, вмѣсто искренности чувства и глубокой обдуманности сюжета. Нечего говорить, что такая школа для молодаго, мало развитаго художника, какъ Лосенко,— была скорѣе вредна, чѣмъ полезна, выставляя ему прежде всего ложь и удаляя отъ истины«*. Во второй годъ своего ученья въ Парижѣ Лосенко написалъ по программѣ, предложенной парижской академіей, большую картину, въ духѣ учителя, »Чудесный ловъ рыбы«**, и въ концѣ 1762 года привезъ ее съ собою въ Петербургъ. Картина эта, написанная по всѣмъ правиламъ тогдашнихъ академій, имѣла огромный успѣхъ въ петербургскомъ обществѣ, сама Императрица поощрила художника пріобрѣтеніемъ его произведенія и повелѣла вторично послать его заграницу.

Въ это кратковременное пребываніе въ Россіи, Лосенко написалъ портретъ Ѳ. Г. Волкова, перваго русскаго трагика и основателя русскаго театра.*** Въ немногочисленныхъ портретахъ своихъ† Лосенко является тѣмъ-же строгимъ, холоднымъ рисовальщикомъ и условнымъ колористомъ, какъ и въ картинахъ.

Послѣ 11-мѣсячнаго отсутствія, Лосенко опять въ Парижѣ. Старикъ Рету уже потерялъ зрѣніе, и молодой человѣкъ поступаетъ въ ученики къ Ж. Вьеню, учителю знаменитаго Давида. Вьень »не поцеремонился упражнять талантливаго молодаго русскаго — копированіемъ своихъ рисунковъ. Этому, впрочемъ, нечего удивляться: строгій учитель брался руководить молодыхъ людей подъ условіемъ отреченія отъ всякой самостоятельности сужденій на первое время. Заставляя регулярно посѣщать натурные классы — два раза въ день — и каждую недѣлю три дня самъ рисуя съ учениками съ натуры, Вьень позволялъ компоновать не вдругъ: Лосенко разрѣшилъ онъ сочинять сперва только на бумагѣ и рекомендовалъ ему непремѣнно пройти курсъ перспективы . . . Лосенко цѣлые дни проводилъ въ академіи, корпя надъ академическими рисунками, которыхъ вывезъ онъ въ Россію свыше 200 . . . Впрочемъ, основательное изученіе формъ человѣческаго тѣла, при системѣ обученія у Вьеня, долго еще оставляло въ художникѣ недовѣріе къ себѣ и даже робость, такъ что, когда получилъ онъ ордеръ академіи отправляться черезъ 2 года въ Римъ, то просилъ оставить его въ Парижѣ, потому будто-бы, *что онъ не чувствуетъ себя въ состояніи явиться въ Римъ недостаточно къ тому приготовившись . . .«***



20. УГРЮМОВЪ, Г. И Портретъ купца Водовозова

За вторичное пребываніе въ Парижѣ написаны Лосенко »Адонисъ« »Жертвоприношеніе Авраама«, »Св. Андрей Первозванный« (»этюдъ съ натуры колерами«, какъ назвалъ его художникъ въ рапортѣ въ Академію).** Въ 1766 году Лосенко покидаетъ наконецъ столицу Франціи и, подчиняясь требованію Академіи, переселяется въ Римъ, гдѣ остается три года, усердно рисуетъ съ антиковъ, копируетъ Рафаеля и пишетъ нѣсколько картинъ, изъ которыхъ большіе этюды »Каина«*** и »Авеля«† возбуждаютъ восторги современниковъ. Въ 1769-мъ художникъ возвращается на родину, получаетъ профессорское званіе

* *Петровъ, П.* Антонъ Павловичъ Лосенко. Сѣверное Сіяніе. Т. III. СПб. 1864
** Нынѣ въ Музеѣ Александра III
*** Въ Музеѣ Императора Александра III и въ Московскомъ Румянцевскомъ Музеѣ
† Портретъ Л. Геннигера и свой собственный — въ Московскомъ Румянцевскомъ Музеѣ

* *Петровъ, П.* Антонъ Павловичъ Лосенко Сѣверное Сіяніе. Т. III СПб. 1864
** Нынѣ въ Академіи Художествъ въ С.-Петербургѣ.
*** Тамъ-же
† Въ Музеѣ Императора Александра III

за историческую картину »Владиміръ и Рогнѣда«*, быть можетъ, самое слабое, полное невѣроятныхъ анахронизмовъ, и самое скучное произведеніе свое. — Назначенный исправлять обязанности директора Академіи, онъ отдаетъ себя всецѣло новымъ заботамъ, но не проходитъ двухъ лѣтъ, какъ въ 1773 году преждевременная смерть уноситъ его въ могилу.

Такъ, слѣдуя условному пониманію времени, искренно увѣровавъ въ значительность и высоту идеаловъ указанныхъ академическими профессорами, измѣнилъ талантливый художникъ естественному, самостоятельному влеченію, создавшему въ Аргуновской мастерской дивную картину 1756 года. Успѣхъ »Чудеснаго лова рыбы« въ обществѣ, восторги товарищей и признанныхъ авторитетовъ поощрили его работать дальше въ направленіи несвойственномъ его призванію. И чѣмъ упорнѣе мучился онъ надъ разрѣшеніемъ поставленныхъ ему, чуждыхъ его натурѣ задачъ, тѣмъ дальше уходилъ онъ отъ жизни и своего личнаго, непосредственнаго воспріятія. Въ концѣ концовъ изъ него выработался первоклассный схоластъ. Онъ сталъ директоромъ Академіи и отдалъ долгимъ трудомъ пріобрѣтенныя знанія и опытъ ученикамъ. Вліяніе Лосенко на воспитанниковъ было огромно. Онъ явился отцомъ того направленія, которое цѣлое столѣтіе по немъ властно царило въ академической школѣ, создавъ плеяду нашихъ академическихъ знаменитостей отъ Акимова и Угрюмова до Шебуева, Егорова, Басина и даже, въ значительной степени, до Брюллова и Бруни. Цѣлые дни и ночи проводилъ Лосенко съ воспитанниками, рисовалъ и писалъ съ ними, издалъ для ихъ руководства атласъ анатоміи человѣческаго тѣла, пекся объ ихъ благосостояніи неустанно. Смерть Лосенко, по свидѣтельству Акимова, произвела большое впечатлѣніе на учениковъ: »хотя и остались художники, - пишетъ онъ — но, послѣ таковой потери, обучавшіеся погружены были въ уныніе и мало кому довѣряли«*. Лосенко умеръ молодымъ, на 37-мъ году жизни, сломленнымъ, разочарованнымъ, разбитымъ. Внѣшнія-ли условія или внутренній разладъ причиной тому — намъ не извѣстно, но вотъ что писалъ Фальконетъ, творецъ Петрова памятника, о покойномъ товарищѣ: »Честный бѣдняга, униженный, нуждающійся, мечтавшій уѣхать жить куда-нибудь подальше отъ Петербурга, приходилъ ко мнѣ повѣрять свои горести; опустившись съ отчаянія, онъ никакъ не могъ ожидать того, что ему готовила смерть: надпись на могильной плитѣ его свидѣтельствуетъ, что *онъ былъ великій человѣкъ*.«** Самъ Державинъ пѣлъ:

Лосенкова сего не умретъ мастерство,
Безсмертіе онъ влить могъ въ тлѣнно вещество,
Талантъ духъ творческій въ чертахъ его являетъ,
И въ Россахъ можетъ быть Апеллисъ предвѣщаетъ . . .



21. ЕГОРОВЪ, А. Е. Богоматерь.

* Въ Академіи Художествъ

* Краткое историческое извѣстіе о нѣкоторыхъ россійскихъ художникахъ Адъюнкт-Ректора Импер. Академіи Худ. Акимова. Сѣвер Вѣстн. Ч. I. С. П Б. 1804.

** »Le pauvre honnête garçon, avili, sans pain, voulant aller vivre ailleurs qu'à St. Pétersbourg, venait me dire ses chagrins; puis, s'abandonnant à la crapule par désespoir, il était loin de deviner ce qu'il gagnerait à mourir. on lit sur la pierre sépulcrale *qu'il était un grand homme!*« — Цитировано у *K. Waliszewski,* Catherine II de Russie. I. Paris. 1893.

Непосредственными продолжателями направленія, указаннаго Лосенко, явились въ Академіи *И. А. Акимовъ* и *Г. И. Угрюмовъ*. Прежде знакомства съ этими художниками нельзя не упомянуть двухъ болѣе старшихъ академическихъ воспитанниковъ, учениковъ Левицкаго, портретистовъ *Дрожжина* и *Щукина*.

Достовѣрныхъ работъ *Петра Семеновича Дрожжина* (р. 1745, ум. 1805) до насъ дошло очень немного; равно скудны и біографическія свѣдѣнія о немъ. Два портрета въ Академіи Художествъ* и одинъ въ нашемъ собраніи (сним. 17.) жизненны и интересны по колориту.

Степанъ Семеновичъ Щукинъ (1754 1828), прекрасный портретистъ, выработался, главнымъ образомъ, подъ руководствомъ Левицкаго; пенсіонеромъ Академіи онъ провелъ 4 года въ Парижѣ, »попалъ тамъ въ ученики Сюве, одного изъ немногихъ талантливыхъ и основательныхъ художниковъ,



22 ЕГОРОВЪ, А. Е. Сусанна

неувлекавшихся заразительной манерностью послѣдователей Буше и Лемуаня. Натура была у Сюве-главное; пріобрѣтеніе навыка передачи ея возможно проще и вѣрнѣе — задача цѣлой жизни. Всѣ ученики такого мастера вышли превосходными портретистами, и нашъ Щукинъ, въ числѣ ихъ, одинъ изъ видныхъ талантовъ.«** — Увлеченный техникой и колоритомъ старыхъ фламандцевъ, въ манерѣ своей писать онъ старался приблизиться къ нимъ. Желтоватые, теплые тона его портретовъ очень симпатичны, живопись красива и вкусна; характеръ лицъ выраженъ жизненно и интересно. - Въ Третьяковской Галлереѣ Щукинъ представленъ типичнымъ для него, превосходнымъ портретомъ пожилой дамы, воспроизводимымъ здѣсь (сним. 18.) — Русское искусство обязано этому художнику образованіемъ двухъ нашихъ выдающихся портретистовъ, *В. А. Тропинина* и *А. Г. Варнека*.

* Портретъ художника Антропова съ семьей и портретъ барона Мальтица.
** П. Петровъ. Художеств. живопись за сто лѣтъ. Сѣвер. Сіяніе Томъ I. С.П.Б. 1862

Иванъ Акимовичъ Акимовъ (1754—1814). Сынъ наборщика Сенатской Типографіи. Лишившись въ ранней молодости отца, онъ десятилѣтнимъ мальчикомъ, по своей личной просьбѣ, былъ принятъ въ воспитанники Академіи, гдѣ провелъ десять долгихъ лѣтъ въ самой усиленной работѣ, отмѣченной цѣлымъ рядомъ награжденій. Академическое образованіе завершено имъ было подъ непосредственнымъ руководствомъ Лосенко, которому несомнѣнно пришелся по сердцу покорный и трудолюбивый юноша, благоговѣвшій передъ нимъ.* Въ годъ смерти любимаго учителя Акимовъ получилъ большую золотую медаль и былъ отправленъ на казенный счетъ заграницу. Въ Болоньѣ и Римѣ онъ старательнѣйшимъ образомъ изучалъ условныя произведенія Каррачи и ихъ учениковъ, преимущественно Доменикино, кумировъ тогдашнихъ академій. — По возвращеніи въ Россію Акимовъ поступаетъ преподавателемъ въ Академію и быстро получаетъ, одно за другимъ, всѣ академическія званія до директора этого института включительно.

Какъ художникъ и учитель, Акимовъ педантично слѣдовалъ завѣтамъ Лосенко; за тридцатилѣтнюю педагогическую его дѣятельность направленіе, данное его предшественникомъ, окрѣпло въ Академіи и осталось нерушимымъ почти до нашего времени. Выдающимися учениками Акимова (вмѣстѣ съ Угрюмовымъ) явились *А. Е. Егоровъ* и *В. К. Шебуевъ*, истинные столпы нашей академической школы.

Акимовъ написалъ цѣлый рядъ »историческихъ« картинъ на типично академическія темы: »Изяславъ Мстиславовичъ, открывающійся любимымъ воинамъ, хотѣвшимъ убить своего раненаго полководца, не узнавъ его на полѣ брани подъ шлемомъ«, »В. К. Святославъ, цѣлующій мать и дѣтей своихъ по возвращеніи съ Дуная въ Кіевъ«, »Прометей дѣлающій статую по повелѣнію Минервы«, »Дидона и Еней, укрываю-

* См. выше цитиров. »Краткое историч. извѣстіе о россійскихъ художникахъ« Акимова.

щеся въ пещерѣ отъ бури«, »Нарциссъ, любующійся въ водѣ Фонтана«, »Самосожженіе Геркулеса на кострѣ въ присутствіи своего друга Филоктета, по полученіи смертоносной одежды отъ своей бывшей возлюбленной Деіаниры, похищенной Кентавромъ Незусомъ«*, »Благословеніе на ополченіе 1812 года«** и т. д.

Дошедшія до насъ работы Акимова представляютъ скучныя, добросовѣстно нарисованныя и очень сухо и неколоритно написанныя вещи. Тѣмъ не менѣе, художникъ пользовался большой славой у современниковъ: такъ, конференцъ-секретарь Академіи Художествъ Лабзинъ, въ рѣчи своей на публичномъ собраніи 1814 года, высказался, что »палецъ, написанный Акимовымъ, выше цѣлой картины, писанной инымъ художникомъ.«*** — Небольшая картинка нашей Галлереи »Сатурнъ обрѣзывающій крылья Амуру« (сним. 19.) очень характерна для Акимова, какъ по условной композиціи, слабому, грязнозеленоватому колориту, такъ и по добросовѣстному, но безличному рисунку.

Истиный питомецъ Академіи, всю жизнь не покидавшій ея стѣнъ, если не считать четырехъ лѣтъ заграничнаго пенсіонерства, Акимовъ явился первымъ по времени у насъ типичнымъ представителемъ художническаго чиновничества, созданнаго тогдашнимъ академическимъ режимомъ. Едва-ли проявившіяся рано способности или влеченіе къ искусству направили его на избранный путь: мы знаемъ, что бѣдственное положеніе матери заставило десятилѣтняго сироту проситься въ воспитанники Академіи. Окруженный здѣсь самой внимательной заботливостью, самымъ тщательнымъ уходомъ, мальчикъ скоро привязывается къ стѣнамъ заведенія, замѣнившаго ему родной домъ и семью, и всѣми силами старается трудолюбивымъ исполненіемъ требованій начальства и учителей заслужить ихъ одобреніе. Акимовъ поступилъ воспитанникомъ въ Академію какъ разъ въ годъ назначенія президентомъ ея Ив. Ив. Бецкаго. Новый начальникъ, смѣнившій Ив. Ив. Шувалова, »рѣшился приложить къ академическому воспитанію свою теорію образованія *новыхъ людей*, свободныхъ отъ обычныхъ недостатковъ общества. Цѣль эта достигалась принятіемъ отъ родителей дѣтей 5—6 лѣтнихъ на руки академическихъ нянекъ—француженокъ, подготовленіемъ съ 9 до 15 лѣтъ къ академической профессіи искусства, а затѣмъ, съ 15 до 21 года, въ прохожденіи спеціальныхъ курсовъ по выбранной отрасли искусства. Во все это время дѣти ничего не знали, кромѣ своей академіи, гдѣ ихъ окружали всюду антики и произведенія живописи, да одни и тѣже сперва наставницы француженки, потомъ французы гувернеры (тѣ и другіе непонимавшіе русскаго языка) и наставники русскіе, плохо знавшіе предметы ученія, народъ покорный и низко-поклонный, согласно наказу главноначальствующаго, обращавшій вниманіе на *благоповеденіе* и ради онаго *снисходившій* къ малоуспѣвавшимъ въ наукахъ. — Понятно, что при этой системѣ образованія, большаго богатства свѣденій пріобрѣсти будущему художнику было неоткуда, онъ могъ сдѣлаться мягкимъ какъ воскъ характеромъ, но остаться ребенкомъ во всемъ, что касается жизни и ея требованій; наконецъ, все, что зналъ художникъ, было французское, даже самыя понятія о достоинствѣ антиковъ. О русскомъ національномъ не могло быть и рѣчи, если еще русскій языкъ могъ не забыться, благодаря долбленію грамматики, да разговорамъ въ праздничные дни, при свиданіяхъ съ родственниками. Самъ ставя французовъ и французское выше всего, добрый президентъ думалъ, что пичкая питомцевъ академіи все французскимъ, при постоянномъ обращеніи ихъ съ наставницами и гувернерами родомъ изъ Франціи, а потомъ преподаваніемъ миологіи, исторіи и географіи, также на французскомъ языкѣ, онъ давалъ прочное и самое высшее образованіе . . . Судите-



23. ЕГОРОВЪ, А. Е. Портретъ княгини Е. И. Голицыной (Ноктюрнъ)

* Въ Академіи Художествъ. — За эту картину художникъ былъ произведенъ въ академики

** Въ Музеѣ Императора Александра III

*** Н. П. Собко. Словарь русскихъ художниковъ. Т. I, В. 1. С. П. Б. 1893

же, какъ поверхностно должно было быть ихъ образованіе по части наукъ. По искусству — другое дѣло. Курсъ искусства состоялъ сперва въ общемъ рисованіи: съ оригиналовъ, гипсовъ античныхъ и съ натуры; въ изученіи механики искусства-копированіемъ подъ руководствомъ профессора и затѣмъ, по пріобрѣтеніи навыка владѣть техническими пріемами и смотрѣть на натуру, въ компонованіи собственныхъ произведеній, исполнявшихся съ натуры.«*

Молодой Акимовъ преуспѣлъ и въ наукахъ, и въ благонравіи, и въ художествахъ; но странное воспитаніе и слѣпая вѣра въ учителя уже въ школѣ закрыли ему глаза на жизнь; самостоятельное и искреннее отношеніе къ ней угасло въ немъ. – И вотъ преподавательская указка преемственно переходитъ къ нему, онъ становится учителемъ и учитъ строго и добросовѣстно, какъ самъ, вырисовывать »слѣдки« и »кисточки«, но живой духъ живаго искусства остается также чуждымъ ему, какъ Гетевскому Вагнеру. Художникъ вполнѣ удовлетворенъ своимъ знаніемъ и не можетъ понять, чего еще нужно непокойному и ищущему Фаусту:

»Thut nicht ein braver Mann genug,
»Die Kunst, die man ihm übertrug,
»Gewissenhaft und pünktlich auszuüben?«**

»Лосенко, весьма хорошій рисовальщикъ, достойный, неутомимый наставникъ, положилъ первое основаніе русской школѣ живописи; Соколовъ*** могъ-бы поддержать ее, но, къ сожалѣнію, онъ жилъ весьма недолго; Акимовъ былъ художникъ умный, но образъ исполненія его не могъ быть поучительнымъ для молодыхъ художниковъ: – надобно было явиться человѣку, который-бы, обращая вниманіе ихъ на истинныя красоты, умѣлъ въ своихъ твореніяхъ представить имъ примѣръ достойный подражанія. Таковымъ былъ Угрюмовъ; онъ обладалъ лучшими частями художества: рисовалъ хорошо, сочинялъ съ умомъ, писалъ пріятно, словомъ — онъ могъ быть и былъ полезенъ для художествъ въ Россіи. Конечно, онъ не былъ строгъ въ стилѣ; рисунокъ его, хотя впрочемъ довольно правильный, не былъ доведенъ до совершенства; картины его не всегда имѣли эффектъ; — но за то онъ не былъ маньеристомъ и потому-то могъ вести молодыхъ художниковъ къ совершенству, могъ указать имъ возможность превзойти его самого, не заблуждаясь, не отходя отъ главной стези, проложенной великими художниками . . . Замѣтивъ, что воспитанники Академіи приняли образъ рисованія окончательный даже до сухости, онъ ввелъ другой, болѣе свободный, болѣе рѣшительный и болѣе полезный для художниковъ . . .«*



24. ШЕБУЕВЪ, В. К. Положеніе во гробъ

Такъ опредѣляетъ современникъ почтенное, хотя и скромное мѣсто, занятое Угрюмовымъ въ Академической школѣ.

Григорій Ивановичъ Угрюмовъ (1764–1823) родился въ слободѣ Норской подъ Ярославлемъ. Родители его, вѣроятно, пользовались извѣстнымъ значеніемъ въ округѣ: его отецъ ѣздилъ въ Петербургъ депутатомъ въ Екатерининскую Коммиссію Новаго Уложенія. Въ эту-то поѣздку Угрюмовъ-отецъ и помѣстилъ сына воспитанникомъ въ Академію Художествъ на стипендію Бецкаго. Молодому Угрюмову было тогда всего шесть лѣтъ; и до конца дней своихъ онъ только разъ покинулъ академическія стѣны, чтобы провести въ чужихъ краяхъ четыре года пенсіонерства. Умеръ ректоромъ Академіи.

Угрюмовъ явился у насъ первымъ художникомъ, писавшимъ картины свои исключительно на тэмы изъ отечественной исторіи. Конечно, условія времени и воспитанія не дали ему возможности съ большей правдой возсоздать русскую жизнь минувшихъ вѣковъ; герои его, болѣе близкіе къ типамъ классической древности, съ юности окружавшимъ художника въ Академіи, условно-театрально позируютъ среди обстановки

* Статья П. Петрова »Испытаніе силы Усмаря«, картина Угрюмова. Сѣв. Сіяніе. Т. I. С. П. Б. 1862

** *Goethe's* Faust I. Theil. – »Неужели не достаточно для честнаго человѣка проявлять искусство ему переданное, добросовѣстно и точно примѣняя завѣщанные пріемы?«

*** Петръ Ивановичъ Соколовъ род. въ 1753, ум. въ 1791-мъ. »Этотъ художникъ въ своихъ немногочисленныхъ произведеніяхъ выказалъ большое дарованіе и, если бы преждевременная смерть не пресѣкла его дѣятельности, онъ, конечно, занялъ бы важное мѣсто въ исторіи русскаго искусства.« А. Сомовъ. Каталогъ картинной галлереи Импер. Академіи Художествъ. СПБ. 1872

* Журналъ Изящныхъ Искусствъ, изд. Вас. Григоровичемъ. Ч. I. СПБ. 1823

античнаго быта. Такъ, въ эскизѣ нашей Галлереи »Воззваніе къ князю Пожарскому« ложе больнаго князя, столъ, мечъ и щитъ его — римскіе, Мининъ — въ тогѣ; въ »Усмарѣ«* на Владимірѣ вѣнецъ греческій, дружинники въ римскихъ доспѣхахъ, самъ богатырь и прислуга — какіе-то гладіаторы. Тѣже анахронизмы и въ другихъ картинахъ; одно »Избраніе на царство Михаила Ѳеодоровича«** ближе еще, со стороны внѣшней, къ русской жизни.

Не надо, однако, забывать, что этими анахронизмами художникъ, въ большей части, обязанъ вкусу времени. Мода шла изъ Парижа. Тогдашніе »французы жили въ атмосферѣ древняго міра. Великіе граждане Рима и Аѳинъ постоянно упоминались въ національныхъ собраніяхъ: Сцевола, Сципіонъ, Катонъ, Цинцинатъ были кумирами толпы. Въ церковныхъ проповѣдяхъ дѣлались постоянныя ссылки на древнихъ авторовъ, М-мъ Виже-Лебренъ устраивала ужины à la grecque ... Дѣтямъ давали при рожденіи греческія и римскія имена. Парижъ вообразилъ себя Римомъ.«***

передавать движеніе: фигуры мускулистаго богатыря Усмаря, вырывающаго клокъ мяса изъ разъяреннаго быка, позы Минина и Пожарскаго въ нашемъ эскизѣ дышатъ энергіей.

Угрюмовъ образовалъ много выдающихся художниковъ: Егорова, Шебуева, Кипренскаго и другихъ.

Алексѣй Егоровичъ Егоровъ (1776—1851), калмыкъ по рожденію, маленькимъ мальчикомъ былъ захваченъ нашими казаками при преслѣдованіи калмыцкой орды, уходившей изъ-за Волги въ китайскія владѣнія, и шести лѣтъ помѣщенъ сперва въ московскій Воспитательный Домъ, а оттуда въ Воспитательное Заведеніе при Академіи Художествъ. По окончаніи полнаго академическаго курса, онъ былъ оставленъ преподавателемъ въ академическихъ классахъ, въ 1803-мъ отправленъ заграницу,



2.. ИВАНОВЪ, А. И. Евангелисты

Все-же нашъ художникъ стремился къ правдѣ и больше далъ ея въ своихъ историческихъ произведеніяхъ, чѣмъ совсѣмъ условные Лосенко и Акимовъ. Отъ »Усмаря« до »Избранія на царство Михаила Ѳеодоровича« мы видимъ, какъ постепенно совершенствовался Угрюмовъ, какъ старался онъ стать правдивѣе. »И если не успѣлъ онъ проникнуться національностью настолько, чтобы быть вполнѣ оригинальнымъ, скажемъ спасибо ему за самую попытку создать національное. Преимущество перваго обращенія къ родному остается за нимъ безспорно.«****

Портреты Угрюмова въ особенности ясно свидѣтельствуютъ, какъ дорожилъ онъ правдой. Въ нашей Галлереѣ имѣются два прекрасныхъ портрета его: купца Водовозова (сн. 20) и штабъ-доктора Каменецкаго.

Хорошій рисовальщикъ, Угрюмовъ не былъ колористомъ. Манера письма его была скромная и покойная; онъ умѣлъ

* »Испытаніе силы Яна Усмаря«, программа на званіе академика; въ музеѣ Академіи Художествъ

** Въ Музеѣ Императора Александра III. Законченный эскизъ, съ небольшими измѣненіями противъ оригинала, въ Румянцевскомъ Музеѣ въ Москвѣ

*** *Р. Мутеръ.* Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. Перев. З. Венгеровой. СПБ. 1899.

**** *Н. Петровъ.* »Испытаніе силы Усмаря«, картина Г. И. Угрюмова. Сѣв. Сіяніе. Т. I СПБ 1862.

вмѣстѣ съ Шебуевымъ. По возвращеніи, въ 1807 году, получилъ званіе академика за эскизъ образа для Казанскаго Собора »Взятіе Богоматери на небо«; съ 1812-го профессоръ.

Егоровъ пользовался большой славой у современниковъ. Самъ Императоръ Александръ I удостоилъ его прозванія »Знаменитаго« за плафонъ Царскосельскаго Дворца »Благословеніе мира«, съ сотнею фигуръ въ натуральную величину, исполненный художникомъ въ мѣсяцъ времени.

Произведенія Егорова многочисленны. Большое количество ихъ находится въ петербургскихъ соборахъ и церквахъ.

Въ Третьяковской Галлереѣ художникъ представленъ рядомъ рисунковъ; изъ живописныхъ работъ его въ нашемъ собраніи находятся »Богоматерь съ Предвѣчнымъ Младенцемъ«, (сн. 21.),* »Сусанна«, (сн. 22.) и три небольшихъ портрета: самого художника, ученика его Суханова и княгини Евд. Ив. Голицыной въ образѣ древне-римской христіанки (сн. 23.).

Въ Московскомъ Румянцевскомъ Музеѣ хранятся »Св. Семейство на пути въ Египетъ«, »Христосъ и Марія Магдалина«,

* Въ Москов. Румянцевскомъ Музеѣ имѣется повтореніе этой картины.

»Сошествіе св. Духа«, »Положеніе во гробъ«, (послѣднія двѣ композиціи — повторенія, въ маломъ видѣ, образовъ Казанскаго Собора). — Въ Музеѣ Александра III »Св. Симеонъ Богопріимецъ«, »Св. Семейство« и, капитальнѣйшая работа Егорова, »Истязаніе Спасителя«.

Василій Козьмичъ Шебуевъ (1777—1855), сынъ небольшаго чиновника, родился въ Кронштадтѣ. Пятилѣтнимъ мальчикомъ былъ отданъ въ Академію. По окончаніи академическаго курса въ 1797 году, оставленъ при Академіи преподавателемъ въ натурномъ классѣ. Въ 1803-мъ отправленъ заграницу. По возвращеніи, въ 1807-мъ, признанъ академикомъ. Въ 1812-омъ профессоръ. Съ 1832-го ректоръ Академіи.



26. ВАРНЕКЪ, А. Г. Мужской портретъ.

Произведенія Шебуева находятся, главнымъ образомъ, въ петербургскихъ храмахъ и дворцахъ. Самыя значительныя, создавшія славу его у современниковъ, — плафонъ актовой залы Академіи »Торжество на Олимпѣ, по случаю водворенія изящныхъ искусствъ въ Россіи«, плафонъ церкви Царскосельскаго Дворца »Видѣніе Іезекіиля«, образа трехъ Святителей въ Казанскомъ Соборѣ и »Тайная Вечеря«, написанная для Тифлисскаго Собора, хранимая нынѣ въ музеѣ Александра III.

Въ нашей Галлереѣ имѣется нѣсколько рисунковъ Шебуева и небольшая картина масляными красками »Положеніе во гробъ« (сн. 24.) — Въ Собраніи Румянцевскаго музея художникъ представленъ полнѣе: тамъ — варіантъ его »Тайной Вечери«, оконченный эскизъ царскосельскаго плафона, повтореніе, въ меньшемъ размѣрѣ, знаменитаго образа »Св. Василій Великій« и еще два небольшихъ эскиза образовъ. Въ музеѣ Александра III — »Тайная Вечеря«, »Подвигъ купца Иголкина«, »Іоаннъ Креститель«, »Взятіе Богоматери на небо«, »Исцѣленіе хромаго Апостолами«, »Св. Александръ Невскій«.

Егоровъ и Шебуевъ работали почти исключительно картины на сюжеты Священнаго Писанія и образа. Оба они были религіозные люди. Такъ, Егоровъ »почиталъ себя проповѣдникомъ слова Божія, средствами ему отъ Бога данными, и не начиналъ ни одной картины иначе, какъ послѣ молитвы. Проникнутый своими сюжетами, онъ даже во снѣ видѣлъ Саваоѳа, I. Христа, Св. Дѣву и Апостоловъ. На многихъ его эскизахъ сохранились подписи, что онъ ихъ видѣлъ во снѣ, такого-то числа. Онъ не любилъ никакого другаго рода живописи, кромѣ религіознаго . . .«* Религіозная живопись была для обоихъ художниковъ высшей задачей искусства, le grand art; историческая уже стояла ступенью ниже; жанръ представлялся имъ чѣмъ-то совсѣмъ недостойнымъ, а до портрета жрецы высокаго искусства лишь снисходили. »Я пишу портреты, только не со смертныхъ людей«, гордо говорилъ Егоровъ, отклоняя предложенія многочисленныхъ заказчиковъ. И во всю жизнь написалъ самое незначительное число портретовъ, какъ и Шебуевъ. »Василій Кузьмичъ, — свидѣтельствуетъ его ученикъ, — не любилъ и даже считалъ какъ бы униженіемъ писать портреты по заказу. Многіе вельможи предлагали ему значительныя суммы за портреты, но Шебуевъ отъ нихъ отказывался.«**

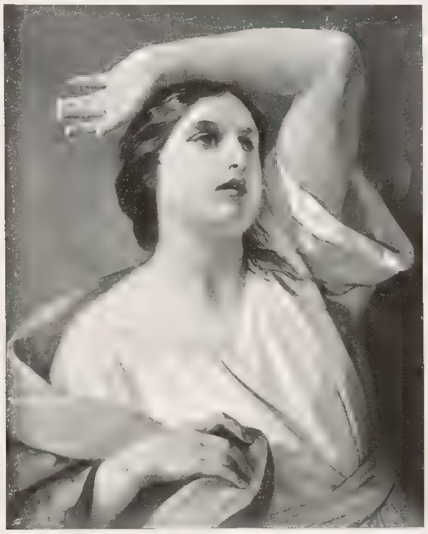
* *А. И. Андреевъ.* Живопись и живописцы. СПБ. 185[illegible].

** *Н. [illegible]азановъ.* Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи. Книга первая. Москва. 1863.

Вѣроученіе академическихъ художниковъ времени Егорова и Шебуева »смотрѣло, какъ на пустую и унизительную забаву, на всѣ попытки пластическаго искусства принять какое-нибудь участіе въ современной жизни и признавало истинною задачей его только одно служеніе изстари признаннымъ и незыблемымъ образцамъ, идеаламъ тѣлесной и нравственной красоты. Кощунственно, по его понятіямъ, было искать чего-нибудь равноцѣннаго имъ въ нашъ вѣкъ и въ той низменной, выродившейся, житейской средѣ, которую представляла живая дѣйствительность. Безсмертные памятники искусства древняго Рима и Греціи только одни достойны служить образцами высокой пластической красоты и всего, что она должна выражать, т. е. мужества, силы, граціи и т. д. Но истинныхъ идеаловъ нравственной красоты, не считая такими героевъ Рима и Греціи, можно искать только въ Священной Исторіи . . .«*

Требованія оффиціальнаго порядка были удовлетворены: въ лицѣ Егорова и Шебуева Академія дала художниковъ, занявшихъ, по признанію современниковъ, мѣста Рафаелей и Пуссеновъ въ нашей искуственно созданной школѣ. Ученики Академіи благоговѣли передъ ними; общество съ гордостью привѣтствовало въ нихъ представителей русскаго генія.

Такая оцѣнка современниками творчества обоихъ художниковъ была болѣе чѣмъ преувеличена. Общество, не развившееся еще до потребности и пониманія искренняго искусства, хотѣло все-же имѣть своихъ великихъ художниковъ — и сухихъ подражателей знаменитыхъ классиковъ объявило истинными мастерами. На самомъ дѣлѣ, какъ Егоровъ, такъ и Шебуевъ были способными и трудолюбивыми художниками, положившими не мало силъ, чтобы усвоить себѣ внѣшніе пріемы классическихъ мастеровъ, но безъ всякаго отношенія къ дѣйствительной жизни, безъ всякаго сознанія связи принимаемой формы съ внутреннимъ содержаніемъ, такъ и оставшимся имъ чуждымъ и невѣдомымъ. Художественныя представленія ихъ сложились не на почвѣ основныхъ духовныхъ представленій народа, къ которому они принадлежали, и не были самостоятельными, а создались подъ вліяніемъ образовъ, выработанныхъ художниками другихъ національностей, другаго времени, другой вѣры и культуры: Егоровъ вдохновлялся великимъ Урбинцемъ; идеаломъ Шебуева былъ Пуссенъ. Извѣстнаго намека на этихъ признанныхъ классиковъ было уже достаточно, чтобы восхищенные современники поспѣшили



27. БАСИНЪ, П. В. Этюдъ къ картинѣ »Мученіе св. Екатерины«

Съ внѣшней стороны, и Егоровъ и Шебуевъ достигли большаго совершенства, какъ въ рисункѣ, такъ и въ композиціи. Канова и Каммучини еще въ Римѣ дивились мастерству рисунка Егорова; Шебуевскіе картоны также вызывали восхищеніе римскихъ художниковъ. Слава великихъ мастеровъ вѣнчала ихъ при жизни; каждое новое созданіе ихъ встрѣчалось общимъ восторгомъ.**

* [illegible] Задачи живописи въ періодъ образованія русской народной школы. Вѣстн. Изящ. Искусствъ. СПБ. 188[illegible]

** Незабвенная заслуга этихъ мастеровъ состоитъ въ томъ, что имъ »всѣ наши художники обязаны понятіями о благородствѣ стиля, композиціи и рисункаː. *Тиммъ.* Художественный Листокъ. СПБ. 1852

Въ засѣданіи академическ. Совѣта Президентъ ставитъ членамъ вопросъ. »какое изъ нынѣ имѣющихся у гг. художниковъ русской школы художественное твореніе можетъ быть почтено *истинно классическимъ* и достойнымъ пріобрѣтенія для Академіи[illegible]« и получаетъ единогласный отвѣтъ, что »*таковымъ* твореніемъ, *по строжайшей* справедливости, почесть должно извѣстную картину профессора Егорова »истязаніе Спасителя въ темницѣ«« — Журналъ засѣданія Совѣта А. Х. 29. Сент. 1831 г. Извѣстный граверъ [illegible] заявляетъ Совѣту Академіи, что для новой своей работы избираетъ »картину профессора Егорова, изображающую Истязаніе Спасителя, по той причинѣ, что картина эта *по рисунку и стилю принадлежитъ вообще къ замѣчательнѣйшимъ новымъ твореніямъ искусства въ Европѣ, особенно же въ Русской школѣ она доселѣ можетъ почитаться [illegible]*«

Знаменитый Уткинъ гравируетъ Шебуевскаго »св. Василія Великаго«.

окрестить одного »нашимъ Рафаелемъ«, другаго — »русскимъ Пуссеномъ«.

Педагогическая дѣятельность обоихъ художниковъ очень почтенна. Вся она почти исключительно была отдана Академіи. На строгомъ изученіи формы, положенномъ ими въ основу обученія искусству, выработался цѣлый рядъ превосходныхъ мастеровъ нашихъ. За одни имена К. Брюллова, Бруни, Александра Иванова русское общество должно быть обязано вѣчной признательностью Егорову и Шебуеву

Чтобы кончить съ этимъ періодомъ академической школы, слѣдуетъ помянуть здѣсь еще нѣсколькихъ его выдающихся представителей.

Товарищъ Шебуева и Егорова, Андрей Ивановичъ Ивановъ (1775 -1848), московскій уроженецъ, былъ помѣщенъ семилѣтнимъ мальчикомъ въ воспитательное заведеніе при Академіи Художествъ. Главнымъ руководителемъ его въ Академіи былъ Угрюмовъ. По успѣшномъ окончаніи курса, Ивановъ не былъ посланъ заграницу, вслѣдствіе женитьбы (женатыхъ пенсіонерами тогда не посылали), и всю свою жизнь провелъ въ Петербургѣ, почти исключительно въ академическихъ стѣнахъ. Пятидесяти шести лѣтъ только онъ долженъ былъ оставить службу въ Академіи — по волѣ Государя. — Это былъ сухой художникъ условно — классическаго направленія, но, какъ профессоръ, онъ пользовался большой любовью учениковъ и образовалъ такихъ выдающихся мастеровъ рисунка, какъ своего знаменитаго сына, Александра Андреевича, и К. П. Брюллова.

Въ нашей Галлереѣ Андрей Ив. Ивановъ представленъ воспроизводимымъ здѣсь образомъ двухъ Евангелистовъ (сним. 25) и однимъ рисункомъ «Перенесеніе съ Голгоѳы тѣла Іисуса Христа». Въ Румянцевскомъ Музеѣ имѣется его «Смерть Пелопида» и два парныхъ небольшихъ портрета, самого художника и жены его, въ образѣ весталки. Въ музеѣ Александра III — «Осада Кіева печенѣгами въ 933 году» и «Единоборство Мстислава съ Редедею»: за эту картину художникъ получилъ въ 1812 году званіе профессора. Много работъ Андрея Ив. Иванова находится въ петербургскихъ церквахъ.

Александръ Григорьевичъ Варнекъ (или Варникъ), сынъ петербургскаго мебельнаго мастера, родился въ 1782-мъ году, умеръ въ 1843-мъ. Двѣнадцати лѣтъ онъ поступилъ въ Академію, гдѣ, подъ руководствомъ Левицкаго и Щукина, изъ него выработался очень хорошій портретистъ. Совершивъ, по окончаніи академическаго курса, заграничную поѣздку, онъ возвратился въ Академію, чтобы стать въ ряды ея преподавателей. Умеръ заслуженнымъ профессоромъ.

Варнекъ написалъ большое количество портретовъ, скромныхъ и правдивыхъ, не претендующихъ на внѣшній эффектъ и не блестящихъ техникой, но жизненно и интерессно передающихъ малыми средствами внутренній міръ изображенныхъ лицъ. Кромѣ портретовъ, Варнекъ работалъ и въ области иконописи: нѣсколько образовъ его есть въ петербургскомъ Казанскомъ Соборѣ, въ церкви Академіи Художествъ и въ нѣкоторыхъ другихъ столичныхъ храмахъ.

Въ Третьяковской Галлереѣ восемь портретовъ этого мастера. Одинъ изъ нихъ, пожилаго мужчины, воспроизводится здѣсь (сн. 26).

Петръ Васильевичъ Басинъ родился въ Петербургѣ въ 1793-мъ году. Умеръ въ 1877-мъ. Опредѣленный отцомъ-чиновникомъ на государственную службу, онъ, по влеченію къ искусству, сталъ приватно посѣщать академическіе классы. Успѣшно пройдя, при главномъ руководительствѣ Шебуева, академическій курсъ, былъ посланъ на казенный счетъ въ чужіе края. За одиннадцатилѣтнее пребываніе въ Италіи Басинъ написалъ рядъ картинъ, изъ которыхъ значительнѣйшія: «Марсій учащій Олимпія игрѣ на флейтѣ», «Сократъ въ битвѣ при Потидеѣ», «Сусанна», «Землетрясеніе въ Рокка ди Папа»,* исполнилъ очень хорошія копіи съ Доменикиновскаго «Причащеніе св. Іеронима» и съ Рафаелевскихъ фресокъ «Больсенская обѣдня» и «Изведеніе св. апостола Петра изъ темницы».**

По возвращеніи въ Россію Басинъ около 40 лѣтъ преподавалъ въ Академіи, оставивъ службу въ ней лишь по причинѣ сильнаго ослабленія зрѣнія.

Крупнѣйшій изъ послѣднихъ могиканъ стараго академическаго начала, Басинъ почти до нашихъ дней донесъ направленіе, усвоенное Академической школой отъ Лосенко и Угрюмова.

Въ нашей Галлереѣ имѣется нѣсколько эскизовъ и этюдовъ этого художника (см. сним. 27.), равно какъ и въ Румянцевскомъ Музеѣ.*** — Много значительныхъ работъ Басина находится въ петербургскихъ храмахъ, особенно въ Исаакіевскомъ соборѣ.

* Всѣ въ музеѣ Александра III.

** Въ Академіи Художествъ въ С. П. Б.

*** «Отдыхъ св. Семейства на пути въ Египетъ» и два небольшихъ пейзажныхъ этюда.



28. КИПРЕНСКІЙ, О. А. Портретъ самого художника.

V.

О. А. КИПРЕНСКІЙ и гр. Ѳ. П. ТОЛСТОЙ.

Академическій режимъ описываемой эпохи не помѣшалъ, однако, свободному, самостоятельному развитію двухъ отличныхъ мастеровъ нашихъ, О. А. Кипренскаго и графа Ѳ. П. Толстого. Оба они были въ Академіи, первый съ ранней молодости, другой уже взрослымъ юношей, но особыя условія темперамента и жизненнаго склада не допустили ихъ подчиниться давленію суровыхъ академическихъ каноновъ; врожденное художественное чувство обоихъ не помирилось съ сухимъ псевдоклассическимъ ученьемъ, а искреннее увлеченіе прелестью жизни помогло имъ выработаться въ самостоятельныхъ и интересныхъ художниковъ.

Жизнь обоихъ была полна всевозможныхъ увлеченій; оба были натуры страстныя, кипучія, съ разносторонними интересами, энергичныя, отзывчивыя и впечатлительныя. Въ академическихъ стѣнахъ имъ было душно и тяжело. Кипренскій учился тамъ лѣниво и безъ охоты и, только кончивъ Академію, сталъ съ жаромъ и энергіей изучать мастерство великихъ фламандцевъ и голландцевъ и работать съ натуры. Толстой, свободный вольнослушатель, потому менѣе стѣсненный режимомъ заведенія, взялъ отъ Академіи то, что ему представлялось нужнымъ и необходимымъ — и ушелъ въ самостоятельное изученіе очаровавшаго его античнаго міра и его жизнерадостной поэзіи.

Орестъ Адамовичъ Кипренскій родился въ 1785-мъ году, въ селѣ Копорьѣ, Ораніенбаумскаго уѣзда, въ имѣньи бригадира А. С. Дьяконова, въ крѣпостной семьѣ Швальбе. Побочный сынъ помѣщика, онъ получилъ свою особую фамилію,* и пятилѣтнимъ мальчикомъ былъ опредѣленъ въ воспитательное заведеніе при Академіи Художествъ. Учителями его въ Академіи были Левицкій и Угрюмовъ. Занимался здѣсь онъ плохо и нерадиво и кончилъ въ 1803-мъ году академическій курсъ далеко не первымъ, лишь съ аттестатомъ на званіе художника.

Страстная натура Кипренскаго чуть не погубила его въ эти года ученья. Шестнадцати лѣтъ онъ влюбился въ одну дѣвушку и, не встрѣтивъ сочувствія возлюбленной, предпочитавшей военныхъ гражданскимъ героямъ, рѣшился на отчаянный шагъ: на одномъ изъ грозныхъ вахтъ-парадовъ Павла бросился къ ногамъ Императора, умоляя Государя принятъ его на военную службу. По счастью, сумасбродный поступокъ не вызвалъ серьезныхъ послѣдствій, и дерзость молодаго человѣка была искуплена прочитаннымъ ему въ присутствіи всѣхъ учениковъ Академіи выговоромъ.

Самолюбивый юноша, не помирившись на малоудачномъ окончаніи курса, остался при Академіи, чтобы добиться большой золотой медали и въ 1805-мъ году получилъ ее за про-

* По богинѣ любви, Кипридѣ, какъ свидѣтельствуетъ В. В Стасовъ, ссылаясь на слышанныя имъ въ молодости предположенія тогдашнихъ профессоровъ Академіи. См В. Стасовъ, Искусство XIX вѣка, приложеніе къ журналу »Нива« 1901 г. СПБ

грамму »Дмитрій Донской раненый на Куликовскомъ полѣ«.* Политическія обстоятельства времени не позволили ему однако воспользоваться связаннымъ съ медалью правомъ заграничной поѣздки на казенный счетъ, и онъ остался въ Россіи.

Покинувъ Академію, Кипренскій отдается изученію великихъ мастеровъ, прельщаясь особенно Рембрандтомъ, Рубенсомъ и Ванъ-Дикомъ, и съ увлеченіемъ пишетъ рядъ превосходныхъ портретовъ. Эта эпоха жизни Кипренскаго, съ 1805-го по 1816-ый годъ, была самой лучшей и плодотворной порою его свободной и искренней художественной дѣятельности. Онъ точно впервые вышелъ на свѣтъ Божій и, очарованный его прелестью, вчерашній лѣнивецъ весь отдался кипучей работѣ. Въ эти десять — одиннадцать лѣтъ Кипренскимъ были созданы знаменитые портреты отца (Адама Швальбе), партизана — поэта Дениса Давыдова,** князя Гагарина, В. А. Жуковскаго, Кусова, принца Гольштейнъ-Ольденбургскаго, графини Е. П. Ростопчиной нашего собранія (см. геліогр. IV) и многое множество другихъ.

Время съ 1809-го по 1812-ый годъ Кипренскій прожилъ въ Москвѣ и Твери. Когда, по возвращеніи въ Петербургъ, онъ представилъ въ Академію нѣкоторыя изъ своихъ работъ, то Совѣтъ Академіи »съ удовольствіемъ усмотрѣлъ, что молодой художникъ, въ продолжительную свою отлучку отъ Академіи, не только не ослабѣлъ въ признанномъ отъ всѣхъ отличномъ его талантѣ въ живописи, но пріобрѣлъ еще большіе успѣхи, и, въ засвидѣтельствованіе своего совершеннаго трудовъ его одобренія« предложилъ его въ академики, каковымъ онъ и былъ единогласно избранъ.*** Спустя четыре года, въ 1816-мъ, Кипренскій отправился въ Италію на иждивеніе Императрицы Елизаветы Алексѣевны.

Не однимъ, дѣйствительно превосходнымъ, мастерствомъ, не одной красотой исполненія интересны портреты Кипренскаго этого періода до поѣздки въ Италію. Они полно выражаютъ духъ эпохи, лица ихъ многое разсказываютъ изъ прожитаго. Изумительная техника этихъ портретовъ, выработанная художникомъ, до извѣстной степени, на страстномъ изученіи старыхъ фламандцевъ и голландцевъ, дала впослѣдствіи даже поводъ серьезнымъ итальянскимъ знатокамъ заподозрить нашего мастера въ неблаговидномъ обманѣ. »Здѣсь въ Октябрѣ мѣсяцѣ, — пишетъ Кипренскій изъ Неаполя брату пейзажиста Щедрина въ Петербургъ — была экспозиція. Я выставлялъ тоже, и когда принесъ изъ студіи портретъ отца моего и портретъ дѣвочки одной, писанный мною въ Римѣ, то здѣшняя академія, разсматривая сіи картины, со мною сыграла слѣдующую штуку: г. президентъ академіи, кавалеръ Николини, объявляетъ мнѣ отъ имени академіи замѣчаніе, опытностью и знаніемъ профессоровъ изслѣдованное, якобы сіи двѣ картины не суть работы художника нынѣшняго вѣка. Будто бы я выдаю сіи картины за свои; но въ самомъ дѣлѣ одна писана Рубенсомъ (портретъ отца), а дѣвочка совсѣмъ другимъ манеромъ и другимъ авторомъ древнимъ писана, что картины сіи безподобныя: отца портретъ они почли шедевромъ Рубенса, иные думали Вандика, а нѣкто Альбертини въ Рембрандты пожаловалъ, — и что въ Неаполѣ не позволятъ они себя столь наглымъ образомъ обманывать иностранцу. — И такъ прошу васъ покорно выпросить отъ академіи свидѣтельство, что сіи картины писаны мною, и что онѣ были у насъ въ академіи выставлены . . . . .«*



29 КИПРЕНСКІЙ, О. А.
Портретъ Е. А. Телешовой (рисунокъ



30. КИПРЕНСКІЙ, О. А.
Женскій портретъ (рисунокъ)

Итальянцы до того прониклись уваженіемъ къ таланту нашего художника, что флорентійская академія выразила желаніе имѣть портретъ его, писанный имъ самимъ, и помѣстила его въ музеѣ Уффицій, въ ряду автопортретовъ міровыхъ знаменитостей.

Только на тридцать третьемъ году, уже совершеннымъ мастеромъ, создавшимъ рядъ превосходныхъ, жизненныхъ портретовъ, пріѣхалъ Кипренскій въ Италію. Завѣтное, давнее стремленіе его было удовлетворено наконецъ. Смущенно и робко вступилъ въ Римъ нашъ большой художникъ, съ ран-

* Въ Академіи Художествъ.

** Оба въ музеѣ Императора Александра III

*** Журналъ засѣданія Совѣта Академіи Художествъ 30 Марта 1812 года

* Н. Рамазановъ. Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи. Книга 1 Москва. 1863



няго дѣтства воспитанный въ религіозномъ трепетѣ предъ художественной святыней вѣчнаго города, въ чувствахъ величайшаго уваженія къ его главенству въ области искусства.

Художественный авторитетъ Рима еще не колебался тогда, роль стараго вершителя въ художественной жизни міра еще оставалась за нимъ. — Что же нашелъ здѣсь нашъ искренній реалистъ и самостоятельный поклонникъ родственныхъ ему по духу фламандцевъ и голландцевъ?

Въ пятьдесятъ лѣтъ, предшествовавшихъ пріѣзду Кипренскаго, художественное credo Рима сложилось на основахъ возвращенія къ образцамъ античной древности. То не былъ юный возвратъ Возрожденія, жизненный и мощный, возвратъ людей богатыхъ своими идеалами и, сообразно имъ, переработавшихъ принятое наслѣдіе древности на свой новый ладъ, создавшихъ свое новое, великое и радостное, искусство. Это былъ возвратъ поколѣнія много знающаго, но бѣднаго жизнью и непосредственнымъ воспріятіемъ.

Экклектизмъ болонской школы давно убилъ въ Италіи самостоятельность художественнаго творчества. Бѣдные настоящимъ, художники пытались изученіемъ прошлаго и подражаніемъ ему замѣнить искреннее и наивное чувство. Ученые археологи вошли въ мастерскія и подчинили себѣ волю ихъ обитателей. Чувственное воспріятіе смѣнилось разсудочнымъ выводомъ. Нѣмцы, съ Винкельманомъ во главѣ, съ увлеченіемъ и большою ученостью доказывали міру, что истинное искусство есть лишь искусство древнихъ грековъ и римлянъ, что оно превзойдено быть не можетъ, и что всякое творчество, не основанное на элементахъ античнаго искусства, не достойно быть признаваемымъ за дѣйствительное художество. »Одинъ путь для насъ, чтобы стать великими, даже, если возможно, неподражаемыми — это подражать древнимъ«, провозгласилъ Винкельманъ.* »Ошибка Винкельмана состояла не только въ томъ, какъ уже совершенно справедливо указалъ Гердеръ, что онъ рекомендовалъ современникамъ подражаніе отжившему идеалу, но, главнымъ образомъ, въ прививкѣ современной живописи принциповъ, годныхъ лишь для античной пластики. Античный идеалъ былъ исключительно пластическій, а ни Винкельманъ, ни Лессингъ не дѣлали яснаго различія между задачами пластики и живописи и предлагали потому живописцамъ работать съ пластическихъ образцовъ.«** Благородство линій Винкельманъ считалъ за существенное въ картинѣ, отводя колориту и свѣтотѣни лишь второстепенное мѣсто.

Если блестящій, классическій трудъ Винкельмана проложилъ невѣдомые до него пути, установилъ впервые твердый методъ изслѣдованія въ археологической наукѣ, то въ дѣлѣ художественной проповѣди его работы имѣли вліяніе тѣмъ болѣе вредное, что явились въ эпоху бѣдную истиннымъ художественнымъ творчествомъ въ изобразительныхъ искусствахъ, въ эпоху наибольшаго развитія экклектизма.

Ближайшіе друзья Винкельмана, живописцы Раф. Менгсъ и Ангелика Кауфманъ, его сородичи, первые пожертвовали естественностью и непосредственностью своего таланта и убили самобытность своего творчества, преслѣдуя идеалы указанные Винкельманомъ. Скульпторы Канова и Торвальдсенъ, два крупнѣйшихъ художника времени, пошли также за знаменитымъ ученымъ, не замѣчая, что на пути подражанія они теряли свою личность, что обаяніе правды и теплоты въ ихъ мраморахъ замѣнялось слащавостью и условной граціей у перваго и холодомъ и сухостью у второго.



31. КИПРЕНСКІЙ, О. А. Портретъ Д. Н. Хвостовой.

* »Der einzige Weg für uns, gross, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden ist die Nachahmung der Alten.« J. J. Winkelmann. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. 1755.

** R. Muther. Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. I Band. München. 1893.

Когда Кипренскій пріѣхалъ въ Римъ, Торвальдсенъ и Канова законодательствовали тамъ вмѣстѣ съ Каммучини, чопорнымъ и скучнымъ псевдоклассическимъ живописцемъ. Подпавъ вліянію ихъ авторитета, Кипренскій совершенно смутился, ужаснулся своего невѣжества, оставилъ прежній путь и сталъ переучиваться. Онъ не зналъ глубоко-мудраго совѣта великаго Гете: »художникъ не долженъ изображать, не можетъ изображать то, чего онъ не любилъ, чего не любитъ«.* И нашъ большой художникъ жизни, чудесный живописецъ и колористъ весь отдался совершенствованію въ духѣ ему совсѣмъ чуждомъ, въ духѣ идеализаціи и поклоненія пластическимъ формамъ древности. Онъ сталъ писать сложную композицію на античный сюжетъ — »Анакреонова гробница«, — жившей ему моделью для одной изъ фигуръ »Анакреоновой Гробницы,« взялъ ее отъ развратной матери къ себѣ въ домъ и воспиталъ, какъ родную дочь. И дѣвочка всецѣло привязалась къ своему благодѣтелю. Когда мать замѣтила привязанность Кипренскаго къ ея Маріуччѣ, то стала эксплуатировать его самымъ наглымъ образомъ. Она то брала дочь себѣ, то за извѣстный выкупъ возвращала опять художнику. Исторія эта тянулась долго, цѣлыхъ пятнадцать лѣтъ; въ дѣло вмѣшивались неоднократно и полиція, и монахи, и кардиналы... Въ концѣ концовъ, Кипренскій женился на любимой дѣвушкѣ, но, спустя три мѣсяца послѣ свадьбы, умеръ (1836 годъ). Въ связи съ этой исторіей, какое то несчастное приключеніе окончательно отравило ему послѣдніе годы жизни: въ Римѣ



12. ТОЛСТОЙ, гр. Ѳ. П. Иллюстрація къ »Душенькѣ« Богдановича

употребилъ на нее и много труда и много времени, по свидѣтельству его біографа,** но картина, въ концѣ концовъ, вышла заурядным ложно-классическимъ произведеніемъ, поражающимъ лишь излишней, до сухости доведенной оконченностью.

Римъ безповоротно измѣнилъ естественное влеченіе таланта Кипренскаго, подчинивъ его своимъ требованіямъ, и нашъ художникъ до конца дней своихъ остался вѣрнымъ послѣдователемъ чуждаго ему ученья. Римъ сталъ для него второй родиной. Много хлопотъ и непріятностей пало здѣсь на Кипренскаго. Съ первыхъ же мѣсяцевъ его новой жизни онъ сердечно привязался къ маленькой миловидной дѣвочкѣ, слу-

»общее мнѣніе было противъ него до такой степени, что долго не смѣлъ онъ одинъ по улицѣ пройти«, — свидѣтельствуетъ товарищъ его, скульпторъ С. И. Гальбергъ. »Очень вѣроятно, что это имѣло вліяніе на послѣднія его работы, и римляне имъ уже не удивлялись. Можетъ быть онъ самъ то видѣлъ и искалъ наградиться чрезвычайною силой колорита и излишней оконченностью. Одинъ пріятель нашъ сказалъ ему въ Римѣ: »а что, Орестъ Адамовичъ, я думаю вы ничего лучше не написали, какъ своего отца«? Онъ подумалъ, и a mezzavoce отвѣчалъ »я и самъ тоже думаю«.*

Въ Третьяковской Галлереѣ находятся слѣдующіе портреты работы Кипренскаго: графини Е. П. Ростопчиной, лучшій собранія (геліогр. 4), сенатора В. С. Хвостова, жены

* »Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern.« Goethe. Verschiedenes über Kunst. III

** Біографія О. А. Кипренскаго. Художественная Газета Кукольника. СПБ. 1840

* Въ Біографіи О. А. Кипренскаго. Художественная Газета Кукольника. СПБ. 1840.

его Д. Н. Хвостовой (сним. 31), г-на Шишмарева, портретъ неизвѣстнаго итальянскаго доктора, автопортретъ художника (сним. 28) и нѣсколько интересныхъ эскизовъ и рисунковъ, изъ которыхъ два воспроизводятся здѣсь: портретъ танцовщицы Е. А. Телешовой (сним. 29) и портретъ неизвѣстной дамы (сним. 30).

Лучшія произведенія Кипренскаго, знаменитые портреты отца (Адама Швальбе) и партизана – поэта Д. В. Давыдова, героя отечественной войны, хранятся въ музеѣ Императора Александра III. Итальянскій періодъ художника представленъ тамъ портретомъ молодаго человѣка въ испанскомъ костюмѣ XVII вѣка, портретомъ скульптора Торвальдсена и этюдомъ отдыхающаго садовника итальянца.

Преображенскій полкъ. Тогда такъ дѣлалось въ аристократическихъ семьяхъ: пока мальчикъ подросталъ, чередомъ шли ему повышенія по полку, такъ что молодымъ человѣкомъ онъ являлся на дѣйствительную службу уже въ значительномъ чинѣ.

Но иная жизнь, иная дѣятельность суждена была графу Ѳедору Петровичу.

Семья Толстыхъ была высоко-нравственная и культурная семья, »выдѣляясь изъ общаго строя тогдашней жизни именно своимъ развитіемъ, образованіемъ и стремленіемъ къ труду.«* Отецъ — честный, прямой человѣкъ, съ высокимъ сознаніемъ долга несшій крупную и отвѣтственную службу управляющаго огромнымъ вѣдомствомъ. Мать, француженка по крови, урож-



33. ТОЛСТОЙ, гр. Ѳ. П. Иллюстрація къ »Душенькѣ« Богдановича.

Въ нашемъ Румянцевскомъ музеѣ — удивительный пейзажъ надвигающейся грозы, съ настроеніемъ близкимъ къ Бёклиновскому, собственный портретъ художника, »Читатели газетъ« (четыре портрета художниковъ) и »Тибуртинская Сивилла«, почти все вещи итальянскаго періода.

Въ частныхъ рукахъ много превосходныхъ работъ мастера. Такъ у А. А. Пушкина, сына Александра Сергѣевича, хранится портретъ нашего великаго поэта (въ Третьяковской Галлереѣ имѣется хорошая копія съ него, исполненная Н. Н. Ге.).

Графъ Ѳедоръ Петровичъ Толстой родился въ Петербургѣ въ 1783 году, въ небогатой семьѣ начальника кригскоммиссаріата. Жизненная карьера мальчика была предрѣшена родителями уже при появленіи его на свѣтъ: новорожденнаго, сейчасъ же по крещеніи, записали сержантомъ въ лейбъ-гвардіи

денная Barbotte de Morni, серьезно образованная женщина, умная, талантливая, сама хорошо владѣла рисункомъ и, подмѣтивъ въ сынѣ способность и охоту къ рисованью, стала первымъ его учителемъ.

Мирная, тихая обстановка дѣтства подъ крыломъ любящей матери, съ разсказами старой няни и горничныхъ дѣвушекъ о привидѣніяхъ и Богахъ-королевичахъ, скоро смѣнилась для мальчика иною.

На девятомъ году его взялъ къ себѣ внучатый дядя, графъ Петръ Александровичъ Толстой, командиръ одного изъ полковъ, расположенныхъ въ Западномъ Краѣ, человѣкъ богатый и съ большими связями. Дядя занялся воспитаніемъ

* Ю. . с. Дѣтство и юность гр. Ѳ. П. Толстаго. Русскій Художеств. Архивъ. Москва 1892

племянника, готовя ему блестящую военную карьеру. Онъ помѣстилъ его въ Полоцкѣ приходящимъ ученикомъ въ славившееся тогда іезуитское училище, начальникомъ котораго былъ патеръ Груберъ, человѣкъ большаго ума и европейской извѣстности. Груберъ любовно отнесся къ способному ученику и, обративъ, между прочимъ, вниманіе на его склонность къ искусству, самъ сталъ обучать его рисованью.

Все свободное отъ школьныхъ занятій время молодой человѣкъ проводилъ въ полку. Здѣсь онъ увлекся верховой ѣздою и достигъ въ ней такого совершенства, что удивлялъ всѣхъ смѣлостью и отвагой; его прозвали »головорѣзомъ на конѣ«, а главный полковой берейторъ сталъ даже пользоваться его умѣньемъ и ловкостью для объѣзда дикихъ лошадей. Эти спортивныя увлеченья впослѣдствіи развились у графа до большихъ размѣровъ. Онѣ очень характерны для художника, такъ органически почувствовавшаго древне-греческій жизненный складъ. Въ разцвѣтѣ лѣтъ Толстой былъ выдающимся гимнастомъ, первымъ въ столицѣ »вольтижеромъ« на лошади, (модное увлеченіе офицерскихъ круговъ того времени,) превосходнымъ фехтовальщикомъ и танцоромъ.

Большія перемѣны новаго царствованія коснулись и семьи Толстыхъ. Тотчасъ по кончинѣ Екатерины Императоръ Павелъ вызвалъ графа Петра Александровича въ Петербургъ; вмѣстѣ съ нимъ вернулся къ родителямъ и двѣнадцатилѣтній Өедоръ Петровичъ.

Свою семью мальчикъ засталъ въ большомъ горѣ: отецъ былъ въ крѣпости и, хотя свобода скоро была возвращена ему, но онъ долженъ былъ оставить службу и выйдти въ отставку. Нужда сильно постучала въ дверь; помощи ждать было неоткуда . . . Наконецъ, родителямъ удалось помѣстить сына въ Морской Корпусъ, лучшее тогда учебное заведеніе въ Петербургѣ. Здѣсь Толстой блестяще прошолъ курсъ, увлекаясь, главнымъ образомъ, математикою и свободное время проводя съ карандашемъ или кистью въ рукѣ. Въ 1802-мъ, по окончаніи двукратнаго плаванія въ скандинавскихъ водахъ, онъ былъ произведенъ въ мичмана.

Молодой морякъ остался жить въ Петербургѣ, продолжая заниматься въ свободные отъ службы часы математикой и механикой у своего бывшаго профессора Фуса. Этотъ почтенный ученый такъ заинтересовался еще въ Корпусѣ математическими способностями Өедора Петровича, что продолжалъ давать ему уроки безплатно. Онъ-то, увидавъ случайно художественныя работы своего ученика, съумѣлъ оцѣнить ихъ и настоялъ, чтобы молодой человѣкъ серьезно занялся искусствомъ. Толстой поступилъ въ Академію приходящимъ ученикомъ, вскорѣ совсѣмъ порвалъ съ морскою службою и отдался всецѣло искусству.

Первые годы академическаго ученья были очень трудны для Толстаго. Недоброжелательство профессоровъ Академіи къ приходящимъ ученикамъ распространилось на графа съ особою силой. »Между учениками явился вдругъ человѣкъ другаго круга, въ военномъ мундирѣ, и этотъ »дворянчикъ« занимался искусствомъ не шутя, на что они смотрѣли бы хладнокровно, но имѣлъ претензію войдти въ ихъ среду, какъ спеціалистъ-художникъ. Это возбуждало въ нихъ чувство, похожее на негодованіе и оскорбленіе. Къ своему брату они не чувствовали бы этого, но тутъ былъ чужой.« Его дѣло полы натирать на балахъ, а онъ въ художники записался, у другихъ хлѣбъ отбивать!« Не разъ доходили до слуха графа слова: »хочетъ быть и графомъ и военнымъ, и еще художникомъ; никогда никакой »дворянчикъ« не можетъ достигнуть того, чтобы быть настоящимъ художникомъ.« Такое, если можно такъ выразиться, цеховое чувство, къ сожалѣнію, существуетъ. Всегда найдутся люди du métier, которые будутъ относиться несправедливо къ пришельцу изъ другой среды и будутъ бросать ему презрительный титулъ диллетантъ, пока мощный талантъ насильно не заставитъ ихъ замолчать. Такъ было и съ графомъ: онъ не обращалъ вниманія на колкія замѣчанія, продолжалъ посѣщать классы, не пропуская ни одного и, силою своего дарованія, побѣдилъ наконецъ непріязненныя отношенія къ нему Академіи.«*

Одинъ лишь добрый и чуткій человѣкъ, примѣтя искреннюю страсть и талантъ новичка, пришолъ ему на помощь въ трудномъ положеніи. То былъ Орестъ Кипренскій, тогда ученикъ натурнаго класса. Онъ быстро подружился съ Толстымъ, и самъ графъ свидѣтельствуетъ въ своихъ запискахъ, что собственно Кипренскому и »его благороднымъ указаніямъ« обязанъ онъ быстрыми успѣхами въ гипсовомъ классѣ.

Съ другой стороны, аристократическая родня графа взглянула на дѣло не лучше академическихъ профессоровъ. »Когда графъ, бывши офицеромъ, предавался, по ихъ мнѣнію, пріятному развлеченію искусствомъ, они находили это похвальнымъ, но когда онъ рѣшился сдѣлаться художникомъ pour tout de bon, то общество пришло въ негодованіе, находя такую карьеру »неблагородной« и громко восклицая, что Толстой такимъ поступкомъ »безчеститъ« не только свою фамилію, но и все дворянское сословіе. Такимъ образомъ, графъ встрѣчалъ сопротивленіе своимъ желаніямъ въ обоихъ противоположныхъ лагеряхъ, но родные его пошли гораздо дальше профессоровъ Академіи и устроили цѣлый походъ противъ »безумнаго рѣшенія« молодаго человѣка. Начали, какъ всегда, соблазнами: предложили ему званіе камеръ-юнкера. Өедоръ Петровичъ отвѣчалъ, что онъ ни по душѣ, ни по разсудку не рожденъ для этой должности, что онъ считаетъ, что всякій честный человѣкъ долженъ добиваться чиновъ и наградъ своимъ собственнымъ трудомъ, а не случайной протекціей, что для послѣдняго онъ слишкомъ гордъ. Послѣ этого разразилась цѣлая буря и посыпался градъ обвиненій противъ человѣка, который такъ настойчиво желалъ проложить свой собственный путь, такъ рѣшительно отказывался идти общепринятою, протоленною дорогой. Эти люди были искренни въ своемъ негодованіи, ибо не могли понять Өедора Петровича. Какъ! человѣкъ, имѣющій титулъ графа, самыя блестящія связи, къ которому почести сами падаютъ въ руки, вдругъ отказывается отъ всего, избираетъ профессію, гдѣ подвизаются люди »неблагородные«, дѣлается какимъ то »маляромъ!« Такой человѣкъ-опасный сумасбродъ, или безумецъ. И они торопились отстраниться отъ него и закрывали передъ нимъ свои двери . . . Одинъ изъ престарѣлыхъ род-

* Е. Юнге. Дѣтство и юность гр. Ө. П. Толстаго. Русск. Худ. Архивъ. Москва 1892

ственниковъ даже написалъ отцу Θеодора Петровича, что послѣднiй сошелъ съ ума . . . .

»Матерiальное положенiе Θеодора Петровича сдѣлалось въ это время весьма затруднительнымъ. Онъ былъ безъ мѣста, престарѣлый отецъ ничего не могъ удѣлить ему, да сынъ, не желая безпокоить его, и не писалъ ему о своемъ положенiи; Петръ Александровичъ былъ заграницей, посланникомъ при Наполеонѣ . . . но препятствiя не надломили молодаго художника, спокойная воля его только болѣе крѣпла подъ гнетомъ обстоятельствъ. Онъ перестaлъ посѣщать великосвѣтское общество, удалился на время и отъ прочихъ своихъ знакомыхъ, заперся въ убогой квартиркѣ и еще ревностнѣе сталъ учиться. Два года жилъ онъ почти единственно трудами рукъ своихъ, дѣлая изъ воску на грифельныхъ дощечкахъ гребни и брошки (подражанiе камеямъ), которые были тогда въ большой модѣ; часто онъ питался однимъ только чернымъ хлѣбомъ съ квасомъ, думая единственно о томъ, чтобы обогатить умъ свой новыми познанiями и лишнюю копейку употребить на покупку книгъ. Онъ забылъ окружающiй мiръ и весь предался наукѣ. Онъ изучалъ математику, физику, механику, изучалъ глубоко и серьезно, занимался исторiей, археологiей, нѣмецкой литературой . . .

»Одинъ преданный другъ не покинулъ графа и дѣлилъ съ нимъ его трудовую жизнь, это была его старая няня, Ефремовна. Простая русская баба, съ своимъ врожденнымъ чутьемъ добра, понимала молодаго труженика. Тѣмъ поющимъ голосомъ, который убаюкивалъ когда то маленькаго Θедюшу, причитала она теперь надъ своимъ воспитанникомъ: »ничего, работай, батюшка, это хорошо; не бойся, родной, старая нянька найдетъ изъ чего щецъ сварить, не даромъ всю жизнь въ барскомъ домѣ жила; ты объ этомъ не заботься, знай учись себѣ«. И она рылась въ своемъ сундукѣ, вытаскивала оттуда свои сбереженья, а, когда ихъ нехватало, куски полотна или миткаля, или своими руками связанные чулки и потихоньку продавала ихъ.

»Между тѣмъ, въ стѣнахъ Академiи, съ каждой новой выставленной графомъ работой, росла его извѣстность, а, по мѣрѣ того, какъ она росла, стали вспоминать о немъ и примиряться съ нимъ родные и знакомые. Н. Н. Новосильцевъ напомнилъ Императору о молодомъ художникѣ, и ему было предложено мѣсто при Эрмитажѣ съ жалованьемъ 1500 руб. ассигнацiями, которое онъ и принялъ. Не прошло послѣ этого и двухъ лѣтъ, какъ двадцати-пятилѣтнiй графъ Толстой былъ избранъ почетнымъ членомъ той самой Академiи Художествъ, которая встрѣтила его такъ недружелюбно и съ которой съ этой минуты неразрывно связала его судьба . . . .*



34. ТОЛСТОЙ, гр. Θ. П Лунная ночь. Акварель.

Въ 1828 году графъ былъ назначенъ вице-президентомъ Академiи, каковую должность занималъ до преобразованiя академическаго положенiя въ 1859-мъ, послѣ чего до конца своей долгой жизни былъ товарищемъ Президента.

Графъ Θедоръ Петровичъ скончался въ глубокой старости, въ 1873 году, окруженный общимъ почетомъ и любовью.

Толстой, прежде всего, былъ художникъ искреннiй. Его органическое увлеченiе эллинскимъ мiромъ обусловило ему и самостоятельность его изученiя. На »антикахъ« Академiи онъ учился лишь внѣшнимъ прiемамъ. Не »слѣдки и кисточки«,

* Е. Юнге. Дѣтство и юность Гр Θ. П Толстаго. Русск. Худ. Архивъ. Москва 1892 г.

не принятыя схемы композиціи старался онъ перенять себѣ отъ профессоровъ Академіи; но самымъ всестороннимъ, проникновеннымъ изученіемъ очаровавшаго его міра стремился овладѣть духомъ и поэзіей его. »Увлекшись красотой статуй Греціи, — вспоминаетъ самъ художникъ, — полюбилъ я ея высокія произведенія въ барельефахъ и скульптурѣ, въ саркофагахъ, жертвенникахъ, вазахъ, чашахъ, канделябрахъ, лампахъ, мебели, колесницахъ и т. д.; со всѣхъ этихъ произведеній искусства древней Греціи я много рисовалъ, старательно и долго ихъ изучалъ, и вполнѣ полюбилъ древнюю Грецію; сталъ читать и изучать все, что было писано о нравахъ, обычаяхъ, внѣшней и домашней жизни этого знаменитаго, отличавшагося необыкновеннымъ изящнымъ вкусомъ и образованнѣйшаго народа въ древности, объ ихъ храмахъ, публичныхъ зданіяхъ, жилыхъ, изящно украшаемыхъ домахъ; изучалъ также ихъ домашнюю утварь, женскіе костюмы и головные уборы . . . .«*

Результатомъ этого увлеченія и изученія явилась главная работа Толстаго, его знаменитыя иллюстраціи къ »Душенькѣ«, поэмѣ Богдановича (вѣрнѣе, къ исторіи Амура и Психеи Аппулея). Это — прелестная сюита изъ 64 большихъ листовъ граціознѣйшихъ композицій, впослѣдствіи награвированныхъ авторомъ au burin и изданныхъ имъ (въ 1830 году; всѣ оригинальные рисунки хранятся въ нашей Галлереѣ, изъ нихъ здѣсь снимки 32 и 33). Трудно найдти въ современномъ искусствѣ что-либо болѣе тонкое и живое въ смыслѣ глубокаго проникновенія античнымъ духомъ, какъ эти иллюстраціи. »Я, изображая эту поэму въ моихъ рисункахъ, — пишетъ графъ, — держался строгаго, благороднаго и изящнаго стиля лучшаго времени процвѣтанія искусства древней Греціи, т. е. времени Перикла. Зданія, расположеніе и устройство комнатъ, убранство ихъ роскошными драпировками, красивою мебелью съ богатой рѣзьбой, статуями, барельефами, разнообразной формы вазами, украшенными скульптурою, канделябрами, лампами, курильницами, треножниками и всѣмъ, что употреблялось въ то время для украшенія царскихъ палатъ; мужскіе и женскіе костюмы съ ихъ украшеніями, головными уборами; вооруженіе, шлемы, мечи, колесницы и все, что мнѣ пришлось изобразить въ этихъ рисункахъ, не было скопировано съ антиковъ, существующихъ въ музеумахъ и галлереяхъ, не снято съ рисунковъ сочиненій, описывающихъ древности Греціи, но въ малѣйшихъ подробностяхъ сочинено мною, сообразно со вкусомъ и обычаями того времени Греціи, въ которое я перенесъ поэму Богдановича«.

Созданіемъ »Душеньки« творчество Толстаго, ярче чѣмъ другими его произведеніями, дало отвѣтъ поэту, вопрошавшему мастера —

> »Иль художники, какъ боги,
> Входятъ въ Зевсовы чертоги
> И, читая мысль его,
> Видятъ въ вѣчныхъ идеалахъ
> То, что смертнымъ, въ доляхъ малыхъ,
> Открываетъ божество?*

Истинно эллинскимъ чувствомъ проникнуты и многочисленные медальоны и скульптурныя работы графа, снискавшіе ему въ свое время міровую извѣстность, въ особенности его восковые барельефы на мотивы Одиссеи и медальоны на событія войнъ 1812—1814 годовъ, находящіеся также въ Третьяковской Галлереѣ.

Собственно кистью графъ Толстой работалъ очень немного; тѣмъ удивительнѣе чудесная картина его въ петербургскомъ музеѣ Александра III »Семейство художника«, исполненная съ чисто-Венеціановской правдой и простотой, и нѣкоторыя акварели нашего собранія (сним. 34).

* Записки гр. Ѳ. П. Толстаго. Русская Старина. 1873

* Ап. Майковъ. Анакреонъ-скульптору. Посланіе Ѳ. П. Толстому



35. ТРОПИНИНЪ, В. А. Портретъ сына художника

VI.

В. А. ТРОПИНИНЪ.

Василій Андреевичъ Тропининъ родился крѣпостнымъ человѣкомъ графа А. С. Миниха, въ селѣ Карповѣ, Новгородской губерніи, въ 1776 году. Отецъ его, управлявшій имѣньемъ графа, за вѣрную службу, получилъ отъ своего господина вольную, но семья осталась въ крѣпостномъ состояніи.

Художественныя способности проявились очень рано у мальчика, еще въ начальной школѣ. »Не имѣя никакихъ руководствъ, онъ доставалъ у школьныхъ товарищей коекакія лубочныя картинки и съ нихъ копировалъ самоучкой. Вмѣстѣ со страстью къ искусству, не замедлили явиться и препятствія: по выходѣ изъ школы, Тропининъ былъ взятъ въ господскій домъ на побѣгушки, но и тутъ находилъ онъ время рисовать, съ разрѣшенія верховыхъ дѣвушекъ, которыя за его кротость и услужливость, нѣсколько потворствовали его художнической страсти. Когда господа выѣзжали изъ дому, онъ срисовывалъ все, что находилось въ ихъ комнатахъ мало-мальски художественнаго«.*

Молодымъ мальчикомъ Тропининъ былъ отданъ графомъ Минихомъ, въ числѣ приданаго, за дочерью, вышедшею за мужъ за графа И. И. Моркова. Отецъ Тропинина просилъ новаго барина помѣстить сына въ ученье къ живописцу, но графъ, »не видя въ томъ толку«, предпочелъ отдать его на выучку къ петербургскому кондитеру . . . Какъ ни старался этотъ учитель всѣми мѣрами внѣдрить въ сознаніе мальчика, что »конфекты и варенье вкуснѣе и прибыльнѣе красокъ и карандашей«, будущій художникъ, не унимаясь, продолжалъ потихоньку бѣгать къ сосѣду-живописцу смотрѣть на его работу . . . Печально-бы сложилась, навѣрное, жизнь Тропинина, если-бъ, къ счастью, въ судьбѣ даровитаго юноши не принялъ горячее участіе одинъ близкій родственникъ графа Моркова. Онъ убѣдилъ отдать Тропинина къ знаменитому портретисту С. С. Щукину, обязавшись, въ случаѣ неуспѣха, возмѣстить всѣ расходы по ученью изъ собственныхъ средствъ.

Послѣ пятилѣтнихъ занятій у Щукина Тропининъ поставилъ на академическую выставку первое свое самостоятельное произведеніе »Мальчика съ птичкой«, которое обратило на себя вниманіе Императрицы Елизаветы Алексѣевны и академическаго начальства; графъ Строгоновъ, тогдашній президентъ Академіи, громко высказалъ сожалѣніе, что Тропининъ »принадлежитъ упрямому человѣку, а то можно было-бы за него похлопотать« . . . . . Пожеланіе добраго человѣка имѣло однако

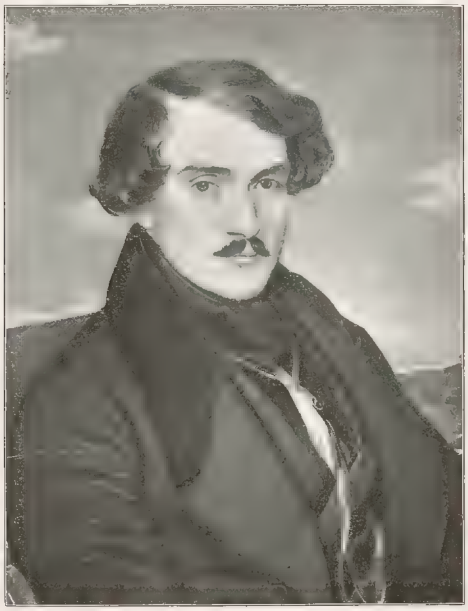
* Н. А. Рамазановъ. Василій Андреевичъ Тропининъ. Русскій Вѣстникъ, 1861

совсѣмъ обратное слѣдствіе. Графъ Морковъ, прослыша, что вліятельные люди собираются вызволять изъ неволи его крѣпостнаго, немедля распорядился перевести его изъ Петербурга въ свое малороссійское имѣнье. Такъ кончились годы ученья Тропинина.

Въ Малороссіи началась для юноши типичная жизнь двороваго крѣпостнаго человѣка того времени: »художнику« пришлось исполнять всевозможные работы–до окраски заборовъ и каретъ включительно, учить рисованью графскихъ дѣтей, служить за барскимъ столомъ, сопровождать графа въ поѣздкахъ и т. п.

Графъ скоро сталъ отличать Тропинина отъ прочей дворни. Воспитаніе, прирожденная честность, выдержанность, кротость и трудолюбіе выдвигали нашего художника, и онъ все больше входилъ въ довѣріе барина; въ концѣ концовъ, онъ сдѣлался приближеннымъ человѣкомъ, на котораго возлагались наиболѣе отвѣтственныя обязанности.

Не будучи любителемъ искусства, графъ Морковъ гордился, однако, »своимъ« художникомъ: друзья графа, извѣстные знатоки, съ Н. С. Мосоловымъ во главѣ, восхищались талантомъ Тропинина, сосѣдніе польскіе паны непрерывно заказывали ему портреты. Много лѣтъ спустя, уже въ Москвѣ, »графа посѣтилъ какой-то ученый французъ, которому предложено было отъ хозяина взглянуть на труды художника. Войдя въ мастерскую Тропинина, бывшую во второмъ этажѣ барскаго дома, французъ, пораженный работою живописца, много хвалилъ его и одобрительно пожималъ ему руку. Когда, въ тотъ-же день, графъ съ семействомъ садился за обѣденный столъ, къ которому приглашенъ былъ и французъ, въ многочисленной прислугѣ явился изъ передней наряженный парадно Тропининъ. Живой французъ, увидавъ вошедшаго художника, схватилъ порожній стулъ и принялся усаживать на него



36. ТРОПИНИНЪ, В. А. Портретъ А. Ѳ. Заикина

Тропинина за графскій столъ. Графъ и его семейство этимъ поступкомъ иностранца были совершенно сконфужены, какъ и самъ художникъ-слуга. Вечеромъ того-же дня графъ Морковъ обратился къ своему живописцу съ слѣдующими словами: »Послушай, Василій Андреевичъ, твое мѣсто, когда мы кушаемъ, можетъ занять кто — нибудь другой!« - И только.«*

Малороссія замѣнила Тропинину Италію. Не смотря на суровую обстановку и условія крѣпостной зависимости, онъ много и усердно работалъ тамъ: кромѣ заказныхъ портретовъ, онъ написалъ за этотъ періодъ большое количество малороссійскихъ простонародныхъ типовъ. »Не разъ, вѣроятно, сердце

* Н. А. Рамазановъ. Василій Андреевичъ Тропининъ. Русскій Вѣстникъ, 18·

Василія Андреевича щемила мысль, что въ то время, какъ сверстники его, Кипренскій и Варнекъ, изучали великіе образцы подъ небомъ Италіи, онъ долженъ былъ перемѣнять тарелки за господскимъ столомъ; но вѣрно Тропининъ на то и былъ Тропининымъ, чтобы, не видавъ Италіи, стать такимъ художникомъ, произведенія котораго соперничаютъ съ работами Кипренскаго и Варнека. Самъ Василій Андреевичъ говорилъ какъ то: »можетъ быть, вышло и къ лучшему, что я не былъ въ Италіи; будь я тамъ, можетъ, не былъ-бы своеобразенъ.«*

Долго и упорно хлопотали друзья за освобожденіе Тропинина изъ крѣпостнаго состоянія; дѣло стало предметомъ оживленныхъ толковъ даже въ самомъ Англійскомъ Клубѣ.



17. ТРОПИНИНЪ В А Портретъ графини Зубовой

Наконецъ въ 1823 году графъ Морковъ, похристосовавшись съ Тропининымъ въ заутреню Свѣтлаго Праздника, вручилъ ему отпускную. Василію Андреевичу шолъ тогда 47-ой годъ.

Получивъ свободу, Тропининъ поселился окончательно въ Москвѣ и зажилъ тихой и спокойной жизнью, находя все свое довольство въ неустанной работѣ. Онъ былъ заваленъ заказами: слава его, какъ выдающагося портретиста шла далеко за предѣлы первопрестольной столицы.

Покойно и ровно проработавъ весь свой долгій вѣкъ, онъ сложилъ кисти и палитру лишь за три дня до смерти (въ 1857 году). Скромный и устойчивый, Тропининъ былъ далекъ отъ суетныхъ желаній, успѣхъ и восторги толпы только смущали его, почему онъ никогда почти не выставлялъ публично свои произведенія, и только близкіе друзья-товарищи по искусству могли достойно цѣнить ихъ. Однимъ изъ самыхъ горячихъ поклонниковъ таланта Тропинина былъ К. П. Брюлловъ: »у Васъ есть свой превосходный художникъ«, говорилъ знаменитый мастеръ москвичамъ, отклоняя дѣлаемые ему заказы.

Искусство Тропинина стояло совершенно независимо отъ академическаго вліянія. Италіи онъ также не зналъ. Талантъ его развился исключительно на долгой, упорной и самостоятельной работѣ съ натуры.

Тропинина можно, по праву, считать родоначальникомъ нашей московской школы съ ея независимостью, покоемъ и искренностью. Тропининъ не любилъ Петербурга. »Все-то я былъ подъ началомъ, да опять придется подчиняться то Оленину,* то тому, то другому . . . нѣтъ, въ Москву!« говорилъ онъ послѣ короткаго пребыванія въ Петербургѣ друзьямъ, удерживавшимъ его въ столицѣ. — Когда графъ

* Н. А. Рамазановъ. Василій Андреевичъ Тропининъ. Русскій Вѣстникъ, 1861

* Президентъ Академіи Художествъ

Морковъ предлагалъ выхлопотать ему штатное мѣсто, Тропининъ отвѣчалъ: »я хочу теперь спокойной жизни и никакой оффиціальной обязанности на себя не приму«.

Въ нашей Галлереѣ до двадцати портретовъ и этюдовъ Тропинина и нѣсколько рисунковъ. Наиболѣе характерные воспроизводятся здѣсь: портретъ К. П. Брюллова (геліогр. 5), портреты сына художника (сним. 35), А. Ѳ. Занкина (сним. 36), графини Зубовой (сним. 37) и рисунокъ »Кружевница« (сним. 38). Въ московскомъ Румянцевскомъ Музеѣ-портретъ самого художника, »Кружевница«, »Пряха« и нѣсколько этюдовъ. Во многихъ частныхъ собраніяхъ и домахъ Москвы хранятся многочисленныя произведенія Тропинина. Такъ, у князя Н. Н. Оболенскаго, среди ряда чудесныхъ работъ нашего мастера, имѣется удивительный портретъ А. С. Пушкина. Набросокъ этого портрета въ нашей Галлереѣ: Тропининъ особенно дорожилъ первымъ впечатлѣніемъ и всегда, передъ тѣмъ какъ работать, дѣлалъ быстрый набросокъ позирующаго въ небольшомъ размѣрѣ.



38. ТРОПИНИНЪ, В. А. Кружевница, рисунокъ





39. БРЮЛЛОВЪ, К. П. Пос[illegible] день Помпеи. Эск[illegible]

VII.

К. П. БРЮЛЛОВЪ.

Родъ Брюлловыхъ французскаго происхожденія. Какъ прадѣдъ, переселившійся въ Россію въ 18 столѣтіи, такъ дѣдъ и отецъ Карла Павловича, были художниками. Отецъ имѣлъ даже званіе академика и преподавалъ въ Академіи Художествъ орнаментную скульптуру.

Карлъ Павловичъ родился въ 1799-мъ году. Это былъ слабый отъ рожденія, золотушный ребенокъ, за жизнь котораго дрожали родители: до семилѣтняго возраста онъ не покидалъ постели. Когда мальчикъ нѣсколько окрѣпъ, отецъ, подмѣтивъ въ немъ художественныя способности, сталъ самъ учить его рисованью. Строгій и требовательный наставникъ такъ подготовилъ сына, что девятилѣтній Брюлловъ сразу занялъ въ Академіи первое мѣсто среди сверстниковъ, не уступивъ его уже никому за все время курса. Главными руководителями Брюллова въ Академіи были Егоровъ, Шебуевъ и, въ особенности, Андрей Ивановъ. Годы школьнаго ученья протекли для Брюллова въ истинномъ подвижничествѣ. Требовательные учителя, найдя въ мальчикѣ задатки большихъ способностей, великое послушаніе и терпѣніе, заставляли его усиленно работать. Если ученикъ пробовалъ лѣниться или работа не ладилась у него, строгій отецъ сурово его наказывалъ. Въ концѣ концовъ Академія въ первый разъ съ гордостью выпустила изъ своихъ стѣнъ юношу съ такими блестящими техническими средствами, какія не оставляли сомнѣнія въ томъ, что этотъ питомецъ ея осуществитъ ея надежды и оправдаетъ ея назначеніе.

Въ 1821-мъ году Брюлловъ окончилъ Академію съ большой золотой медалью за программу »Явленіе Аврааму трехъ ангеловъ«, а на слѣдующій былъ отправленъ заграницу, на средства Общества Поощренія Художествъ.

Первое сильное впечатлѣніе заграницей получилъ Брюлловъ въ Дрезденской Галлереѣ отъ Сикстинской Мадонны и, въ особенности, отъ головы Христа Гвидо Рени. »Гвидовъ Христосъ сдва-ли не есть нерукотворенный, — писалъ онъ въ Общество Поощренія. — Я скопировалъ его, и сія копія да будетъ моимъ путеводителемъ въ вѣрѣ, головахъ и экспрессіяхъ.« — Это увлеченіе условнымъ и холоднымъ болонцемъ, среди перловъ Тиціана, Гольбейна, Рембрандта и другихъ искреннихъ и жизненныхъ мастеровъ, очень характерно для академическаго воспитанника того времени. Такъ, съ первыхъ впечатлѣній самостоятельной и свободной жизни, бывшій ученикъ заявилъ себя вѣрнымъ завѣтамъ и идеаламъ школы.

Пріѣхавъ въ Римъ, Брюлловъ долго искалъ сюжета достойнаго, какъ того »высокаго« искусства, которому онъ считалъ себя призваннымъ служить, такъ и своего выдающагося таланта. Сценки повседневной жизни, портреты, которые онъ работалъ искренно и съ увлеченьемъ, казались ему недостойными его

дарованія. Онъ рвался выше. Ему надо было сотворить что-нибудь такое колоссальное, что сразу удивило-бы весь міръ, что раздавило-бы завистливыхъ сверстниковъ и цѣнителей, уже начинавшихъ поговаривать, съ Каммучини во главѣ, тогдашнимъ авторитетомъ художественнаго Рима, что не создать, поди, Брюллову ничего значительнаго, что Брюлловъ великій мастеръ на малыя дѣла . . . Самолюбіе Брюллова, взрощенное еще на академической скамьѣ, сильно страдало . . . Заказъ русскаго правительства — сдѣлать копію съ Рафаелевской »Аѳинской Школы« въ размѣръ оригинала — пришелъ во время. Но блестящее исполненіе этой большой работы,* лестные



40. БРЮЛЛОВЪ, К. П. Пифферари передъ образомъ Мадонны.

отзывы о ней знатоковъ только еще рѣшительнѣе заставили Брюллова искать тэмы для созданія большаго самостоятельнаго произведенія.

Жизнь била ключемъ вокругъ, не своя хотя, не родная, но все-же реальная, живая жизнь плоти и крови . . . Брюлловъ искалъ, мучился — и ничего не находилъ въ ней. Случай завелъ его разъ въ театръ, въ оперу, и тамъ, въ условныхъ рамкахъ сцены, среди писаныхъ декорацій, эффектовъ бенгальскихъ огней, паѳотической музыки, онъ нашелъ наконецъ свой сюжетъ. Восторженный и возбужденный вернулся онъ изъ оперы въ свою мастерскую и въ ту-же ночь набросалъ перомъ первую мысль »Послѣдняго дня Помпеи«. Такъ, незначительная, забытая теперь даже на родинѣ, опера »L'ultimo giorno di Pompeia« Пачини дала сюжетъ для картины, создавшей эпоху въ русскомъ искусствѣ.

Когда картина была окончена, и двери мастерской на Via San Claudio открылись для публики, твореніе русскаго художника вызвало бурный, неописуемый восторгъ. Впервые космополитическій Римъ торжественно вѣнчалъ русскаго мастера, впервые Европа рукоплескала русскому художественному созданію. »Можно смѣло сказать, что съ самой эпохи возрожденія ни одинъ еще художникъ не дѣлался въ Италіи предметомъ такого всеобщаго поклоненія, какое досталось въ удѣлъ творцу »Помпеи«. Имя его разомъ получило популярность съ одного конца полуострова до другаго: при встрѣчѣ съ нимъ на улицѣ, всякій снималъ предъ нимъ шляпу: въ театрахъ, при его появленіи, всѣ вставали съ своихъ мѣстъ, чтобы привѣтствовать »великаго маэстро«; у дверей дома, гдѣ онъ жилъ, или гостинницы, гдѣ обѣдалъ, собиралась толпа народу, чтобы его увидѣть. Въ честь его задавались серенады, устраивались праздники. И нетолько масса публики чествовала такимъ образомъ творца »Помпеи«, но и люди избраннаго общества, ученые, литераторы и художники, относились къ нему съ такимъ-же энтузіазмомъ. Итальянскіе журналы и газеты прославляли

* [illegible]

Брюллова, какъ генія, равнаго величайшимъ живописцамъ всѣхъ временъ. Объ его картинѣ писались длинные трактаты, Вальтеръ-Скоттъ называлъ ее цѣлой эпопеей, а Каммучини, стыдясь перваго сомнѣнія своего въ способностяхъ Брюллова, обнималъ его и величалъ колоссомъ «*

Вѣсть о тріумфѣ Брюллова быстро долетѣла до родины. Нетерпѣніе видѣть картину въ Россіи росло въ нашемъ обществѣ. Холодный пріемъ »Помпеи« въ Парижѣ нисколько не ослабилъ очарованія итальянскихъ оваций: неуспѣхъ объяснили у насъ политическими причинами времени. Имя Брюллова было на устахъ у всѣхъ. Вмѣстѣ съ картиной ждали и художника, какъ дорогаго сына родины, прославившаго впервые русское художество на Западѣ, и готовили ему всевозможныя чествованія.

Брюлловъ медлилъ. Наконецъ, быстро написавъ новую картину »Смерть Инесы де Кастро«, онъ черезъ Грецію и Константинополь выѣхалъ въ Россію. Москвѣ довелось первой привѣтствовать желаннаго гостя. Нескончаемой чередой пошли здѣсь торжества и пиршества въ честь славнаго художника. Двери лучшихъ домовъ первопрестольной столицы были гостепріимно открыты ему; всѣ наперерывъ добивались чести имѣть Брюллова своимъ гостемъ. Кульминаціоннымъ днемъ московскаго пріема было торжество въ залахъ только что основаннаго Художественнаго Класса. Все, что было выдающагося въ городѣ, собралось въ нихъ для чествованія творца »Помпеи« парaднымъ обѣдомъ. Казалось, не будетъ конца привѣтствіямъ и тостамъ. Апогей восторга вызвала спѣтая знаменитымъ Лавровымъ ода во славу Брюллова. Громовые апплодисменты покрыли заключительныя строфы ея:



41. БРЮЛЛОВЪ, К. П. Всадница.

Искусства мирные трофеи
Ты внесъ въ отеческую сѣнь,
И сталъ послѣдній день Помпеи
Для кисти русской первый день.«

Москвичи не видали картины. Они чествовали художника, какъ міровую знаменитость, какъ тріумфатора, предъ геніемъ котораго преклонилась родина Рафаеля. Среди нескончаемыхъ празднествъ, Брюлловъ зажился въ Москвѣ полгода. Наконецъ онъ переѣхалъ въ Петербургъ, куда къ тому времени прибыла и картина. Выставленная публично, въ залахъ Академіи Художествъ, »Помпея« произвела впечатлѣніе необычайное.

* А. Сомовъ. К. П. Брюлловъ и его значеніе въ русскомъ искусствѣ. СПБ 1876.

Цвѣтъ нашей интеллигенціи, съ Пушкинымъ, Гоголемъ и Жуковскимъ во главѣ, призналъ созданіе Брюллова великимъ произведеніемъ искусства. »Картина Брюллова, писалъ Гоголь, одно изъ яркихъ явленій XIX вѣка . . . . Она — свѣтлое воскресеніе живописи, пребывавшей долгое время въ какомъ-то полулетаргическомъ состояніи . . . . Картина Брюллова можетъ назваться полнымъ, всемірнымъ созданіемъ. Въ ней все заключилось. По крайней мѣрѣ, она захватила въ область свою столько разнороднаго, сколько до него никто не захватывалъ . . . . Все это у него такъ мощно, такъ смѣло, такъ гармонически сведено въ одно, какъ только могло это возникнуть въ головѣ генія всеобщаго . . . . Брюлловъ первый изъ живописцевъ, у которыхъ пластика достигла верховнаго совершенства . . . . Его фигуры прекрасны, при всемъ ужасѣ своего положенія . . . . Но главный признакъ, и что выше всего въ Брюлловѣ, такъ это необыкновенная многосторонность и обширность генія . . . . Его произведенія — первыя, которыя можетъ понимать (хотя и неодинаково) и художникъ, имѣющій высшее развитіе вкуса, и не знающій, что такое художество. Онѣ первыя, которымъ сужденъ завидный удѣлъ пользоваться всемірною славою.«* Академія объявила »Помпею« первой картиной нашего вѣка, избрала Брюллова профессоромъ, устроила торжественное чествованіе его въ своихъ стѣнахъ. Собственникъ картины, Демидовъ, поднесъ ее Государю.

Брюлловъ былъ въ зенитѣ своей славы. Новыя произведенія, созданныя имъ въ первые-же два года петербургской жизни, — »Взятіе Богоматери на небо«, для Казанскаго Собора, и »Распятіе«, для Лютеранской церкви, — вызвали новые восторги. »Каждый мазокъ твоей кисти — хвала Богу«, говорилъ Брюллову Егоровъ, старый его учитель. Кумиръ молодежи, гордость общества, провозглашенный геніемъ, Брюлловъ смутился. Мечта создать твореніе выше »Помпеи« овладѣла имъ. Онъ зналъ, конечно, свои силы: мечта не была неосуществимой для его колоссальнаго таланта . . Двѣ темы зародились въ его головѣ: »Нашествіе Гензериха на Римъ« и »Осада Пскова Стефаномъ Баторіемъ«. Долго колебался онъ; наконецъ остановился на послѣднемъ сюжетѣ, очевидно, сознавъ его большій интересъ для русскаго искусства. Выборъ этотъ далъ ему одни мученья. Совершенно чуждый русской жизни, воспитанный на антикахъ и классическихъ схемахъ, Брюлловъ не могъ овладѣть сюжетомъ. Картина писалась, переписывалась . . . русскіе мужики никакъ не отливались въ формы античныхъ героевъ . . . Брюлловъ радъ былъ-бы бросить непосильную задачу, но желаніе Императора видѣть картину законченной обязывало продолжать работу . . . . Художникъ бился надъ »Осадой Пскова« до самой смерти . . . . Картина такъ и осталась неоконченной.



12. БРЮЛЛОВЪ, К. П. Портретъ писателя А. Н. Струговщикова

* Гоголь. »Послѣдній день Помпеи, картина Брюллова«. — Восхищенный »Помпеей« Пушкинъ набрасываетъ начальныя строки стихотворенія, къ сожалѣнію, оставшагося неоконченнымъ:

»Везувій зѣвъ открылъ — дымъ хлынулъ клубомъ; пламя
Широко развилось, какъ боевое знамя.
Земля волнуется . . . . съ колоннъ
[illegible] гонъ
[illegible] гонимый страхомъ,
Подъ каменнымъ дождемъ, подъ воспаленнымъ прахомъ
Бѣжитъ изъ града вонъ . . . . Пожаръ, блеща
Весь городъ освѣтилъ [illegible]

Тринадцать лѣтъ прожилъ Брюлловъ въ сѣверной столицѣ, все время мечтая о возвращеніи въ страну близкихъ ему классическихъ идеаловъ. Еще изъ Москвы Пушкинъ писалъ женѣ, что Брюлловъ »хандритъ, боится русскаго холода и прочаго, жаждетъ Италіи«, и еще: »Брюлловъ сейчасъ отъ меня ѣдетъ въ Петербургъ, скрѣпя сердце; боится климата и неволи . . . .« Послѣ яркой и жизнерадостной Италіи, сѣрый, скучный, казенный городъ удручающе тяготилъ художника. »Нѣтъ, здѣсь я ничего не напишу, я охладѣлъ, я застылъ въ этомъ климатѣ; здѣсь не въ силахъ я написать этой картины, говорилъ Брюлловъ, когда напоминали ему о Гензерихѣ . . . . Онъ то и дѣло вспоминалъ объ Италіи, гдѣ все . . . располагало его къ дѣятельности, гдѣ существовалъ для него великій стимулъ всякаго преуспѣванія — соревнованіе, которое въ Петербургѣ не могло подстрекать его, стоявшаго выше всѣхъ другихъ русскихъ художниковъ . . . .«* На вопросъ ученика своего Мокрицкаго, удовлетворенъ-ли онъ вполнѣ хотя однимъ живописнымъ произведеніемъ, въ смыслѣ исполненія, Брюлловъ отвѣчалъ: нѣтъ, еще ничего не было написано. »При этихъ словахъ замѣтилъ я особенное выраженіе на его прекрасномъ лицѣ«, — пишетъ этотъ ученикъ. — »Казалось, будто онъ, сознавая въ себѣ силу написать такъ, какъ никто еще не писалъ, внутренно обвинялъ себя въ продолжительномъ отдыхѣ на лаврахъ. Угадавъ его чувствованіе, я осмѣлился сказать, что отъ него мы ожидаемъ и въ правѣ требовать много. — Только не здѣсь, прервалъ онъ меня, я не писалъ еще; въ Италіи начну я работать, какъ должно.«**

Неудача съ »Осадой Пскова«, невозможность работать »Гензериха« внѣ Рима, угнетали духъ Брюллова все сильнѣе и сильнѣе. Одно время онъ встрепенулся. Надежда утолить жажду по колоссальной задачѣ блеснула предъ нимъ. Правительство предложило ему большую работу въ Исаакіевскомъ Соборѣ: расписать огромный куполъ, паруса подъ нимъ и нѣсколько стѣнъ. Онъ со страстью отдался этой работѣ. »Я вообразилъ себѣ, что я второй Микель-Анжело, что здѣсь я воздвигну себѣ безсмертный памятникъ«, говорилъ онъ . . . . Какъ вдругъ подкралась роковая болѣзнь, онъ долженъ былъ бросить работу и ѣхать, для возстановленія пошатнувшагося здоровья, заграницу . . . . Въ чудномъ климатѣ Мадейры Брюлловъ, дѣйствительно, поправился; но, переѣхавъ въ Римъ, снова сталъ чувствовать себя хуже.



43. БРЮЛЛОВЪ, К. П. Портретъ госпожи Дурновой.

Въ іюнѣ 1852 года онъ умеръ въ мѣстечкѣ Марчьяно, въ окрестностяхъ Рима.

Художникъ огромнаго дарованія, реалистъ по призванію, Брюлловъ не могъ стать на реальную почву въ своемъ творчествѣ. Исповѣдуя завѣты академическаго »высокаго искусства«, онъ не хотѣлъ знать ничего житейскаго, интимнаго, земнаго; онъ остался далекимъ русской жизни, и творчество его было такимъ-же чужестраннымъ растеніемъ у насъ, какъ и произведенія его предшественниковъ: оно не имѣло ничего общаго съ духомъ народа. Обезличенный академическимъ воспитаніемъ, Брюлловъ не проложилъ новыхъ путей. Созданное имъ блестяще суммировало лишь добытое другими, и всѣ симпатіи его, какъ художника-экклектика, были на сторонѣ экклекти-

* А. Сомовъ. К. П. Брюлловъ и его значеніе въ русскомъ искусствѣ. СПБ. 1876.
** Мокрицкій. Воспоминанія о Брюлловѣ. Отеч. Записки. 1855

ческой болонской школы и ея характернѣйшаго представителя, Гвидо Рени.

Да, »Помпея« составила эпоху въ нашемъ искусствѣ. Она поразила и пробудила наше общество отъ апатичнаго отношенія къ русскому художеству. Впервые изумленнымъ взорамъ публики предстала картина русскаго мастера, горячая, блещущая техническими красотами, похожая на жизнь, неизмѣримо далекая отъ тяжелыхъ и тоскливыхъ произведеній столповъ академическаго искусства. »Помпеей« Брюлловъ, дѣйствительно, »убилъ у насъ скучный родъ живописи«, какъ выразился Ахшарумовъ.* Да, изображенное событіе внимательно изучено художникомъ по историческимъ даннымъ, пейзажъ, обстановка, фигуры писаны имъ на мѣстѣ, съ натуры.** — Но сюжетъ — сторона его духа не затронута художникомъ. Послѣ римскихъ тріумфовъ, въ парижскомъ Салонѣ »Помпею« встрѣтилъ холодный пріемъ: Франція уже знала Делакруа и великихъ реалистовъ Барбизона. Отдавая должное превосходному рисунку, ставя Брюллова, какъ рисовальщика, въ рядъ искуснѣйшихъ художниковъ, парижане возмущались неестественностью композиціи: »эти помпейцы, бѣгущіе изъ города, объятаго пламенемъ, похожи на труппу трагическихъ актеровъ, застигнутыхъ пожаромъ во время спектакля«, писалъ критикъ Quotidienne'я (1834). — Разнообразіе вліяній, воспринятыхъ художникомъ, стерло и печать національности въ его творчествѣ: какъ »Помпея«, такъ »Инеса де Кастро«, »Гензерихъ«, »Бахчисарайскій фонтанъ« и другія »историческія« созданія свободно могли явиться въ



14. БРЮЛЛОВЪ, К. П. Портретъ поэта Василія Андреевича Жуковскаго

томъ же видѣ у итальянцевъ, французовъ или нѣмцевъ, имѣя такъ-же мало связи съ ихъ національностью, какъ и съ русской. Невозможность осилить тему »Пскова« характеризуетъ именно въ этомъ смыслѣ Брюлловское »историческое« творчество.

мотивъ смятенія и ужаса — избранъ внѣшній; внутреннее содержаніе замѣнено театральнымъ эффектомъ: все тѣ же античныя статуи, сгруппированныя въ композицію условно-красивую и театрально-эффектную. Зритель пораженъ, но холоденъ и безучастенъ. Пораженъ мастеромъ-виртуозомъ, но ни одна

* Н. Д. Ахшарумовъ. Задачи живописи въ періодъ образованія русской народной школы. Вѣстн. Изящ. Искусствъ. С. П. Б. 1884.

** Въ письмѣ къ брату Брюлловъ такъ описываетъ свою картину

. . . . »Послѣдній день Помпеи. Пунктъ избралъ въ Strada dei Sepolcri, картинная линія на перекресткѣ отъ гробницы Scauro къ гробницѣ сына какой-то жрицы Цереры; декорацію сію я взялъ всю съ натуры, не отступая нисколько и не прибавляя, стоя къ городскимъ воротамъ спиной, чтобъ видѣть часть Везувія, какъ главную причину, безъ чего какая же была бы на пожаръ. — По правую сторону помѣщаю групъ матери съ двумя дочерьми на колѣняхъ (скелеты сіи найдены были въ такомъ положеніи), съ зади сей групы видѣнъ тѣснящійся групъ на лѣстницѣ, ведущей въ Sepolcro Scauri, накрывая головы табуретами, вазами и спасаемыми (ими вещами?); вещи всѣ взяты мною изъ музея, возлѣ сей групы бѣгущее семейство, думая найти убѣжище въ городѣ, мужъ закрывши плащемъ себя и жену, держащую грудного ребенка, прикрывая другой рукой старшаго сына, бѣгущаго у ногъ отца. Въ серединѣ картины упавшая женщина и лишенная чувствъ, младенецъ на груди ея, не поддерживаемый болѣе рукою матери, ухватившись за ея одежду и спокойно смотритъ — спокойно на живую сцену смерти; с[illegible] сей женщины лежитъ сломленное колесо отъ колесницы, съ которой упала сія женщина, опрокинутая колесница же мчима разъяренными конями отъ [illegible] раскаленнаго пепла и камней вдоль по дорогѣ. Управлявшій колесницею, запутавши руку въ вожжахъ влечется въ слѣдъ. Между головъ лошадей видно продолженіе улицы Augustale, ведущей къ Неаполю, которая хотя и не открыта, но я, слѣдуя древнимъ писателямъ и нынѣшнимъ антикваріямъ, [illegible] нѣсколько за домъ Діомедовъ, наполняя ее гробницами и отдыхальнями, оставшимися въ [illegible] меня, что очень кстати. По правую сторону упавшей женщины, жрецъ схвативши жертвенникъ и приборъ жертвоприношенія съ закрытой головой бѣжитъ въ безпорядочномъ направленіи. Возлѣ него я ввожу случай, происшедшій съ самимъ младшимъ Пліниемъ — мать его, обремененная лѣтами, не будучи въ состояніи бѣжать, упрашиваетъ сына своего спастись, сынъ же употребляетъ просьбу, силу всю, чтобъ влечь ее съ собой. Происшествіе сіе, разсказанное самимъ Пліниемъ въ письмѣ къ Тациту, случилось въ Capo di Miseno, но художникъ, помѣщающій на саженной холстинѣ Помпею и Везувій, отстоящій на 5 миль отъ онаго, можетъ перетащить и изъ за 80 миль рѣдкій примѣръ дѣтской и материнской любви такъ кстати тутъ своею противоположностью прочимъ групамъ . . . . .«

А. В. Половцовъ. Прогулка по Русскому Музею Императора Александра III. Москва 1900.

Еще менѣе оригиналенъ Брюлловъ въ религіозныхъ сюжетахъ. Историческія темы его имѣли за собою хотя свободу личнаго выбора, обезпечивавшую извѣстную долю самостоятельности въ исполненіи замысла. Религіозныя-же композиціи работались имъ на заказъ. Брюлловъ легко и охотно принималъ эти заказы, говоря, что «истинный художникъ долженъ умѣть дѣлать все», — и писалъ образа и картины на мотивы Св. Писанія, замѣняя глубокое внутреннее содержаніе внѣшнимъ шаблономъ, выработаннымъ болонской школой въ эпоху, когда ослабѣвшее религіозное чувство надо было возбуждать искусственными средствами. Горячее пожеланіе, высказанное Брюлловымъ въ молодости передъ Гвидовымъ Христомъ въ Дрезденѣ, исполнилось: болонецъ на всю жизнь остался путеводителемъ нашего художника »въ вѣрѣ, головахъ и экспрессіяхъ.« »Взятіе Богоматери на небо«, это »боговдохновенное видѣніе«, по выраженію очарованнаго Жуковскаго — не болѣе какъ подражаніе однороднымъ работамъ Гвидо*: красивая композиція, эффектныя позы, миловидныя головки, все съ болонскихъ полотенъ, все, какъ въ нихъ, лишенное искренняго и глубокаго чувства. Бóльшій мастеръ, чѣмъ Рени, Брюлловъ, конечно, и въ религіозныхъ композиціяхъ имѣлъ большую возможность щегольнуть красивой формой и техникой: удивительно вылѣпленная грудь Распятаго, на образѣ петербургской Лютеранской церкви, круглится, выступая изъ рамы; ракурсъ лежащаго во гробѣ Христа удивляетъ мастерствомъ рисунка**; »Взятіе Богоматери на небо« чаруетъ красивостью линій; но нигдѣ нѣтъ ни проникновенія вѣрующаго, ни религіознаго экстаза, ни теплаго настроенія. И въ области религіознаго творчества Брюлловъ остался тѣмъ же безстрастнымъ мастеромъ — экклектикомъ, не внеся въ нее ничего самостоятельнаго и духовно цѣннаго.

* См. Гвидо Рени »Взятіе Богоматери на небо« въ Мюнхенской Пинакотекѣ.
** Въ домовой церкви гр. Адлерберга въ С. П. Б.; картонъ, карандашемъ, въ Московск. Румянцевскомъ музеѣ.

Полно и искренно проявилъ Брюлловъ свое огромное художественное дарованіе въ портретной живописи. Въ этой области глубоко реалистическій талантъ его проявился свободно и самостоятельно, внѣ академическаго вліянія, оставившаго его здѣсь говорить своимъ языкомъ и жить своимъ пониманіемъ,



45 БРЮЛЛОВЪ, К. П. Портретъ профессора восточныхъ языковъ аббата Ланчи

какъ онъ могъ и хотѣлъ. И въ портретахъ талантъ Брюллова развернулся въ полномъ блескѣ мастерства, силы и правды, поставивъ его въ рядъ славнѣйшихъ нашихъ художниковъ. Хотя среди и этихъ работъ Брюллова встрѣчаются вещи сочиненныя, неискреннія (портретъ князя Оболенскаго, въ старинномъ русскомъ нарядѣ*, Джуліи Титтони въ театральномъ костюмѣ Жанны д'Аркъ** и нѣкоторые другіе), но онѣ — исключенья. Огромное-же большинство портретовъ Брюллова горячія мастерскія созданія, искреннія и глубоко правдивыя. Въ нихъ Брюлловъ является не только превосходнымъ рисовальщикомъ и живописцемъ, но и тонкимъ наблюдателемъ-психологомъ, подмѣчающимъ всѣ существенныя особливости типа и характера изображаемыхъ личностей. Потому Брюлловъ такъ изумительно разнообразенъ въ портретахъ; для каждаго

* Въ собраніи князя Н. Н. Оболенскаго въ Москвѣ.
** Въ семьѣ Титтони въ Римѣ.

лица онъ находитъ особый, характерный для него мотивъ выраженія, позы, освѣщенія, разнообразя даже манеру своего, всегда свободнаго и увѣреннаго письма.

Большія историческія картины Брюллова находятся въ Музеѣ Императора Александра III въ Петербургѣ: »Послѣдній день Помпеи«, »Смерть Инесы де Кастро«, неоконченная »Осада Пскова Стефаномъ Баторіемъ«.

Наша Галлерея богаче другихъ собраній прекрасными портретами мастера. Выдающіеся воспроизводятся здѣсь: писателя Нестора Кукольника (см. геліогр. 6.), »Всадница« (сним. 41), писателя А. Н. Струговщикова (сним. 42), госпожи Дурновой (сним. 43), поэта В. А. Жуковскаго (сним. 44), итальянскаго археолога, аббата Ланчи (сним. 45). Жанровое творчество Брюллова представлено у насъ двумя сценами римской жизни: »Пифферари передъ образомъ Мадонны« (сним. 40), »Римской часовней«, рядомъ прелестныхъ акварелей изъ итальянскаго быта (одна изъ нихъ — »Свиданіе« — на снимкѣ 46), и нѣсколькими рисунками. Изъ подготовительныхъ работъ къ »Помпеѣ« въ Третьяковской Галлереѣ — превосходный эскизъ картины, сработанный сепіей (первоначальная мысль, сним. 39).

Нѣсколько значительныхъ работъ Брюллова имѣется также въ собраніи московскаго Румянцевскаго музея. Тамъ эскизъ »Нашествія Гензериха на Римъ«, »Бахчисарайскій фонтанъ«, »Эрминія у пастуховъ« и »Вирсавія«, удивительный автопортретъ, быть можетъ лучшее, что сдѣлано Брюлловымъ въ области портрета, чудесные портреты князя А. Н. Голицына, баснописца И. А. Крылова, графа В. А. Перовскаго, скульптора И. П. Витали и нѣкоторыя другія работы мастера.



46. БРЮЛЛОВЪ, К. П. Свиданіе. Акварель.



П[illegible]ЕТЪ Н. В. К[illegible]ЕНИКА



4[illegible]. БРУНИ, Ѳ. А. Мѣдный Змій. Эскизъ.

VIII.

Ѳ. А. БРУНИ.

Феделе Джованни Бароффи-Бруни родился въ Миланѣ въ 1799 году*). Отецъ его былъ италіянскій швейцарецъ, художникъ, членъ миланской Академіи Изящныхъ Искусствъ; сражаясь въ арміи Суворова, во время швейцарскаго похода 1799/1800 годовъ, онъ сблизился съ русскими, и когда въ 1807 году вынужденъ былъ покинуть родину, переселился въ Россію, гдѣ и натурализировался подъ именемъ Антона Осиповича Бруни. Въ Петербургѣ его тотчасъ же приняли на казенную службу въ качествѣ лѣпнаго, живописнаго и скульптурнаго цеха мастера при Царскосельскихъ Дворцахъ, а въ 1815 онъ былъ избранъ въ академики нашей Академіей художествъ.

Мальчикъ Феделе, или Ѳедоръ, какъ онъ именовался въ Россіи, на одиннадцатомъ году былъ помѣщенъ въ Академію пансіонеромъ и сталъ заниматься подъ главнымъ руководствомъ Шебуева.

Академическое ученье протекло у молодаго Бруни не такъ блестяще, какъ у сверстника его Брюллова: онъ даже не получилъ золотой медали при окончаніи курса и лишенъ былъ потому казеннаго пансіонерства заграницей. Но такъ какъ, по тогдашнимъ понятіямъ, только Римъ вершалъ художественное образованіе, то отецъ Бруни поспѣшилъ отправить сына въ Италію на собственныя скудныя средства.

*) См. біографическій очеркъ А. В. Половцова »Ѳ. А. Бруни« въ Московск. Вѣдомостяхъ 1900 года № 188 и слѣд.

Въ Римѣ молодой человѣкъ, протежируемый княземъ Г. Н. Гагаринымъ, нашимъ посланникомъ при папскомъ дворѣ, нашелъ радушный пріемъ въ очень многочисленной тогда русской аристократической колоніи, въ особенности въ гостепріимномъ домѣ княгини Зинаиды Александровны Волхонской, »царицы музъ и красоты«, какъ назвалъ ее Пушкинъ. Въ домѣ княгини искусство дѣйствительно царило: здѣсь было средоточіе художественной, литературной и музыкальной жизни вѣчнаго города. Княгиня оказывала и матеріальную поддержку сильно нуждавшемуся тогда Бруни, заказывая ему портреты (ея собственный, въ костюмѣ Танкреда), или рекомендуя работы молодаго художника своимъ знакомымъ.

Въ первые же года римскаго пребыванія Бруни обратилъ на себя вниманіе художественнаго міра города созданіемъ большой картины »Смерть Камиллы отъ руки брата«. Выставленная въ Капитоліи, она побѣдно соперничала съ послѣднимъ полотномъ »великаго« Каммучини »Смерть Регула«, и завистливый и нетерпимый старикъ самъ вынужденъ былъ признать достоинства произведенія двадцатитрехлѣтняго юноши. Римская Академія имени св. Луки торжественно приняла Бруни въ число своихъ членовъ. Картина теперь въ музеѣ Александра III. Это, дѣйствительно, хорошо и съ большимъ знаніемъ написанная вещь, не лишенная даже извѣстнаго чувства колорита, но холодная и театральная, въ духѣ псевдоклассическихъ требованій эпохи.

Послѣ блестящаго успѣха »Камиллы« молодой художникъ принялся за большую историческую картину на сюжетъ »Воздвиженіе Моисеемъ Мѣдняго Змія въ пустынѣ«. Первые наброски ея относятся къ 1825 году. Картина была задумана колоссальныхъ размѣровъ, многофигурная, сложная, и требовала для исполненія большихъ затратъ; средствъ, между тѣмъ, не хватало и на обычныя потребности. Князь Гагаринъ и тутъ пришелъ на помощь: онъ выхлопоталъ у Русскаго Правительства пособіе бѣдному художнику, благодаря чему Бруни могъ отдаться исполненію своей задачи безъ стѣсненія. Къ сожалѣнію, правительственная субсидія была обусловлена обязательствомъ исполненія копій съ Рафаелевскихъ фресокъ



48. БРУНИ, Ѳ. А., Богоматерь съ Младенцемъ.

въ размѣръ оригиналовъ: фарнезинской »Тріумфъ Галатеи« и ватиканской »Изгнаніе Илліодора изъ храма«. Хлопоты Гагарина избавить Бруни отъ этого обязательнаго труда не увѣнчались успѣхомъ, хотя князь свидѣтельствовалъ въ Петербургѣ, что Бруни »имѣетъ рѣдкое достоинство — оригинальность; обречь его на подражаніе, значило-бы задушить его талантъ; для своего совершенствованія онъ долженъ свободно черпать красоты своего искусства изъ одной лишь природы«*). Дѣлать было нечего, приходилось мириться: удѣляя часть времени завѣтной работѣ, большую часть его отдавать требуемымъ копіямъ. Обѣ фрески были скопированы превосходно, и копіи, пріобрѣтенныя Императоромъ Николаемъ, помѣщены въ Академіи художествъ.

Исполнивъ обязательную работу, съ наступленія 1833 года Бруни свободно отдался большой картинѣ. Уже подмалевокъ ея сталъ въ Римѣ предметомъ общаго вниманія, какъ художниковъ, такъ и любителей. А. А. Ивановъ былъ въ восторгѣ отъ нея и писалъ въ Петербургъ: »картина Бруни уже подмалевана прекрасное будетъ произведеніе; я часто захаживаю къ нему въ студію, чтобы напитаться и духомъ и вкусомъ сего великаго художника.«*)

Работа была въ самомъ разгарѣ, какъ вдругъ въ 1835 году Императоръ Николай повелѣлъ вызвать Бруни, вмѣстѣ съ Брюлловымъ, въ Петербургъ, для занятія профессорскихъ должностей въ Академіи. Какъ ни хотѣлось Бруни уѣзжать изъ Рима въ этихъ условіяхъ, приходилось подчиниться Высочайшей волѣ; онъ выхлопоталъ себѣ лишь годовую отсрочку и въ 1836 былъ въ сѣверной столицѣ. Въ Петербургѣ его назначили профессоромъ, съ порученіемъ окончить здѣсь своего »Мѣднаго Змія«.

Картина, хотя и далеко не доведенная до окончанія, возбудила большой интересъ и въ обществѣ Петербурга, и въ

*) Письмо приведено въ вышеуказанномъ біографическомъ очеркѣ А. В. Половцова Москов. Вѣд. 1900 г., № 189

*) М. П. Боткинъ. Александръ Андреевичъ Ивановъ, его жизнь и переписка. СПб. 1880. Письмо XXIV, къ неизвѣстному.

Академіи. Но художникъ положительно не могъ продолжать работать надъ нею здѣсь: занятія въ Академіи, посторонніе заказы, недостатокъ свѣта вынудили наконецъ Бруни ходатайствовать передъ Императоромъ о разрѣшеніи ему на время вновь вернуться въ Италію для завершенія своего труда. Въ 1838 году Государь соизволилъ дать художнику просимое разрѣшеніе, »съ тѣмъ, чтобы онъ не замедлилъ окончаніемъ начатой картины, съ которой и возвратиться въ Россію«.

Въ 1841 году колоссальная картина была наконецъ окончена, и въ сентябрѣ »Мѣдный Змій« Бруни былъ выставленъ для публики въ одной изъ залъ Зимняго Дворца. Картина была пріобрѣтена Государемъ. Теперь она собственность музея Александра III; эскизъ ея сепіей, очень законченный, въ нашей Галлереѣ (сним. 47).

Въ эту же пору Бруни написалъ и свое знаменитое »Моленіе о Чашѣ«, картину популяризированную у насъ массою копій и всевозможныхъ снимковъ; самъ художникъ, кромѣ оригинала, находящагося нынѣ въ музеѣ Александра III, сдѣлалъ два повторенія ея: одно подаренное Императоромъ Николаемъ Наслѣднику Цесаревичу, другое — для церкви Академіи Художествъ. Ни одно изъ произведеній Бруни не встрѣтило такого успѣха въ нашемъ обществѣ, какъ эта нѣсколько мистическая, но все-же слащавая, въ духѣ Гвидо-Рени, вещь.

По возвращеніи въ Петербургъ, Бруни работалъ главнымъ образомъ надъ стѣнописью Исаакіевскаго Собора. Она вся теперь, къ сожалѣнію, испорчена сыростью; оригинальные картоны этихъ композицій въ музеѣ Александра III.

Въ 1849-мъ Бруни поступилъ на службу въ Императорскій Эрмитажъ, гдѣ вскорѣ былъ назначенъ начальникомъ живописнаго отдѣленія. Ему пришлось много потрудиться надъ устройствомъ картинныхъ галлерей новаго Эрмитажа, выстроеннаго Государемъ Николаемъ Павловичемъ, и надъ размѣщеніемъ картинъ въ немъ; кромѣ того, его неоднократно командировали заграницу, для пріобрѣтенія картинъ въ Эрмитажное собраніе.

Въ 1855-мъ онъ сталъ ректоромъ Академіи, послѣ смерти учителя своего Шебуева, и правилъ эту должность до 1870 года. Въ его ректорство произошелъ извѣстный разрывъ съ Академіей группы талантливыхъ молодыхъ художниковъ, питомцевъ этого учрежденія, имѣвшій столь большое значеніе въ дальнѣйшихъ судьбахъ русскаго искусства, и о которомъ мы разскажемъ въ своемъ мѣстѣ. Добрый, но крѣпко стоявшій на стражѣ академическихъ традицій старикъ простился съ покидавшими академію протестантами во имя новыхъ, національныхъ и болѣе жизненныхъ началъ, знаменательными словами: »Академія призвана развивать искусство высшаго порядка, слишкомъ уже много вторгается низменныхъ элементовъ въ искусство.« *)



49. МОЛЛЕРЪ, Ѳ А Портретъ Н. В. Гоголя.

Бруни скончался въ преклонномъ возрастѣ въ 1875 году.

Бруни былъ положительно чуждъ намъ по духу. Большой талантъ, не имѣвшій родины, итальянецъ и русскій, онъ впитывалъ въ себя все, что диктовали ему изящное чувство и тонкій вкусъ. Онъ былъ образованнѣе, спокойнѣе и вдумчивѣе Брюллова, но въ немъ меньше было непосредственности. »Назарейцы« Овербекъ и Корнеліусъ имѣли на него большое вліяніе, хотя ихъ школа не признавала его творчества.

*) И. Н. Крамской Судьбы русскаго искусства. »Новое Время« 1877 года; перепечатано въ изд. А. Суворина »И. Н Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критическія статьи.« СПБ. 1888.

Главная работа Бруни »Мѣдный Змій«, при всемъ мастерствѣ техники, въ особенности рисунка, остается мелодраматической композиціей, въ которой завѣты псевдо-классическаго »высокаго« стиля сочетались съ болѣе теплымъ вліяніемъ »назарейцевъ«.

Въ Третьяковской Галлереѣ, кромѣ помянутаго превосходнаго эскиза »Мѣднаго Змія«, есть нѣсколько очень интересныхъ рисунковъ и акварелей Бруни, среди нихъ наиболѣе значительные: »Поклоненіе царей земныхъ Царю Небесному« и »Борьба добрыхъ духовъ со злыми«. Изъ масляныхъ картинъ у насъ: »Спаситель«, »Нерукотворенный Образъ«, »Богоматерь съ Младенцемъ« (сним. 48) и »Богоматерь съ Голубемъ«. Въ Московскомъ Румянцевскомъ Музеѣ – »Богоматерь съ Предвѣчнымъ Младенцемъ« и портретъ сына художника. Въ Петербургскомъ музеѣ Александра III — всѣ наиболѣе значительныя созданія Бруни: »Смерть Камиллы«, »Мѣдный Змій«, »Моленіе о чашѣ«, »Вакханка съ амуромъ«.

Брюлловъ и Бруни своимъ выдающимся талантомъ поддержали нашу Академію какъ разъ въ то время, когда ея престижъ сталъ падать, когда новыя, нетронутыя силы стали пробиваться вокругъ, самостоятельно ища свободныхъ и новыхъ путей внѣ ея вліянія. — Шумные успѣхи творцовъ »Помпеи« и »Мѣднаго Змія« вскружили не одну молодую голову, въ Академію вновь и сугубо увѣровали многіе, увѣровали горячо и искренно и, конечно, погибли, обезличенные ея рутиной и схоластикой. Дѣйствительно, только два имени въ цѣломъ рядѣ учениковъ Бруни и Брюллова сохраняютъ теперь извѣстный интересъ для насъ. Это имена Ѳ. А. Моллера, ученика Брюллова, и К. А. Флавицкаго, ученика Бруни.

Ѳедоръ Антоновичъ фонъ-Моллеръ (род. въ 1812. ум. въ 1875) сынъ адмирала, бывшаго морскаго министра, гвардеецъ. Еще въ бытность въ полку онъ усердно посѣщалъ въ свободное отъ службы время академическіе классы, а по пріѣздѣ Брюллова въ Петербургъ, очарованный »Помпеей«, всецѣло отдался искусству, бросилъ военную карьеру и сталъ заниматься живописью подъ руководствомъ знаменитаго мастера. Въ 1857-мъ году, за портретъ своего семейства, былъ награжденъ большой золотой медалью, вскорѣ отправился въ Италію, откуда въ 1840-мъ прислалъ лучшее произведеніе свое „Поцѣлуй“, сразу сдѣлавшее его имя очень популярнымъ у насъ (собственность Государя Императора). Къ этому году относятся и всѣ портреты Моллера въ нашей Галлереѣ, оба портрета Н. В. Гоголя (одинъ на снимк. 49) и Ѳ. А. Бруни. — Впослѣдствіи Моллеръ увлекся Овербекомъ и школой »Назарейцевъ«, въ ея духѣ написалъ большую картину »Св. Іоаннъ Богословъ проповѣдуюшій на о. Патмосѣ«, сухую и жесткую, въ которой нѣтъ и слѣда прекраснаго живописца »Поцѣлуя«. Послѣднія картины Моллера (»Мать Моисея«, »Битва Александра Невскаго со шведами«, въ Московскомъ Кремлевскомъ Дворцѣ, »Распятіе«, въ лютеранской церкви въ Вендау и др.) еще слабѣе.

Ученикъ Бруни Константинъ Дмитріевичъ Флавицкій (1830—1866), окончивъ Академію съ большою золотою медалью, былъ отправленъ въ 1856-мъ году на казенный счетъ въ Италію, вернулся черезъ 6 лѣтъ въ Россію съ колоссальнымъ полотномъ »Христіанскіе мученики въ Колизеѣ« (теперь въ музеѣ Александра III). Въ 1864-мъ окончилъ свою знаменитую картину »Княжна Тараканова въ Петропавловской крѣпости во время наводненія« (геліогр. 7). Картина эта имѣла шумный успѣхъ въ нашемъ обществѣ и до сихъ поръ она трогаетъ, не смотря на условный мелодраматизмъ композиціи.





АЛЕКСѢЕВЪ, Ѳ. Я. Видъ набережной Невы отъ крѣпости.

IX.

ПЕРВЫЕ ПЕЙЗАЖИСТЫ.

Появленіе нашихъ первыхъ пейзажистовъ было вызвано тою-же потребностью, какъ и портретное художество. Какъ новыя внѣшнія формы жизни породили у тогдашнихъ людей желаніе видѣть себя и своихъ близкихъ изображенными на полотнѣ, такъ потребовалось и списываніе портретовъ роскошныхъ дворцовъ и памятниковъ, воздвигавшихся на новый, западный образецъ. Ими гордились, и они должны были быть увѣковѣчиваемы.

При Петрѣ Земцовъ и Зубовъ уже грамотно рисуютъ первые петербургскіе виды; Махаевъ, при Елизаветѣ, даетъ сюиту видовъ Петербурга и окрестностей.

Новоучрежденная Академія начала, къ сожалѣнію, съ того, что совсѣмъ оторвала своихъ первыхъ питомцевъ отъ родной почвы. Въ стѣнахъ ея пейзажнаго класса ученики копировали иностранныхъ ландшафтистовъ, въ особенности Бергема, вдохновлялись »руинами« Перезинотти и другихъ модныхъ въ ту пору декоративныхъ мастеровъ. Кончившихъ Академію посылали заграницу, главнымъ образомъ въ Италію, т. к. только ея эффектная природа признавалась нашими »классиками« прекрасной. О прелести простаго русскаго пейзажа еще никто и не догадывался; его красота найдена была нашими художниками много позже и уже внѣ академическаго вліянія. Покаже намеки на родной пейзажъ допускались лишь въ очень узкихъ и условныхъ рамкахъ. Такъ, напримѣръ, академической программой на золотую медаль 1770 года предлагалось конкуррентамъ изобразить: »оливковое дерево, на которомъ повѣшены кирассы, сумы и другіе военные знаки съ именемъ на оныхъ Ея Величества, подъ онымъ нѣсколько военныхъ людей и пастуховъ съ пастушками, играющихъ на ихъ инструментахъ и веселящихся, украшенное солнечнымъ сіяніемъ, лѣсомъ, полями и ручьями«.*)

Большинство первыхъ академическихъ пейзажистовъ такъ увлеклось Италіей, что многіе остались тамъ на всю жизнь; Сильвестръ Щедринъ и М. Лебедевъ, эти два нашихъ крупнѣйшихъ художника эпохи, и умерли на берегахъ Неаполитанскаго залива.

Однимъ изъ первыхъ питомцевъ еще Шуваловской Академіи былъ Семенъ Ѳедоровичъ Щедринъ (р. 1745, ум. 1804): онъ былъ опредѣленъ въ воспитанники ея въ 1760 году. Учителемъ его тамъ былъ декораторъ Перезинотти. По окончаніи курса Щедринъ былъ посланъ заграницу, занимался сперва въ Парижѣ у знаменитаго тогда Франчески Казанова, затѣмъ въ Италіи. Вернувшись въ Петербургъ, сталъ обучать пейзажный классъ въ Академіи.

Семенъ Щедринъ написалъ большое количество видовъ Петербурга и его загородныхъ дворцовъ и парковъ. Императоръ Павелъ, еще будучи наслѣдникомъ престола, очень цѣнилъ Щедрина и безпрестанно заказывалъ ему виды придворныхъ резиденцій, въ особенности любимой имъ Гатчины. — Слабый подражатель западнымъ пейзажистамъ, Семенъ Щедринъ былъ первымъ по времени русскимъ ландшафтнымъ живописцемъ и первымъ русскимъ учителемъ пейзажа.

*) Сборникъ матеріаловъ для исторіи Императорской Академіи Художествъ, изд. подъ редакц. П. Н. Петрова, т. I, СПБ., 1864

Произведенія его, очень многочисленныя, почти всѣ находятся въ петербургскихъ дворцахъ и рѣдко въ музеяхъ и частныхъ собраніяхъ; въ нашей Галлереѣ Семенъ Щедринъ представленъ небольшимъ »пейзажемъ съ животными« (подражаніе голландцамъ).

Михаилъ Матвѣевичъ Ивановъ (р. 1748, ум. 1823), сынъ солдата Семеновскаго полка, принятъ въ Академію въ 1762 году и обучался тамъ у І. Ф. Гроота; въ 1770, по окончаніи курса, отправленъ заграницу, гдѣ работалъ сперва въ Парижѣ (у Лепренса), затѣмъ въ Римѣ, у Гаккерта (?). — Вернувшись въ Россію, много путешествовалъ, находясь въ штатѣ князя Г. А. Потемкина, по Малороссіи, Бессарабіи, Крыму, былъ и въ Турціи, рисуя, по указанію Свѣтлѣйшаго, интересныя мѣста и событія третьей турецкой войны.

Ивановъ много и умѣло работалъ акварелью и можетъ считаться родоначальникомъ нашего акварельнаго пейзажа. Масломъ онъ писалъ мало и слабѣе. — Большое количество его акварелей хранится въ Петербургскомъ Эрмитажѣ. Въ Академіи Художествъ — масляная картина »Доеніе коровы« (времени парижскаго ученья). У насъ — только небольшой карандашный рисунокъ пейзажа съ фигурами.

По кончинѣ Сем. Ѳ. Щедрина Иванову былъ переданъ классъ ландшафтной живописи въ Академіи, и здѣсь онъ выказалъ себя прекраснымъ и живымъ преподавателемъ. Сильвестръ Щедринъ и Максимъ Воробьевъ были его учениками.

Первымъ, по времени, дѣйствительно интереснымъ нашимъ пейзажистомъ является Ѳеодоръ Яковлевичъ Алексѣевъ (р. 1753, ум. 1824). Сынъ отставнаго солдата, сторожа при Академіи Наукъ, одиннадцатилѣтнимъ мальчикомъ онъ былъ принятъ въ Академію Художествъ; кончивъ въ 1773-мъ ея курсъ, отправленъ въ Венецію, гдѣ четыре года занимался въ мастерской Моретти. Этотъ пейзажистъ, большой поклонникъ Каналетто и слабый его подражатель, увлекъ и Алексѣева въ подражаніе знаменитому венеціанцу. Вліяніе Каналетто впослѣдствіи сильно сказывалось въ работахъ Алексѣева, въ особенности въ первую половину его дѣятельности: нѣкоторые пейзажи нашего художника этой поры можно даже принять за произведенія венеціанскаго мастера (»Дрезденскій Цвингеръ« въ московскомъ Румянцевскомъ музеѣ). — По возвращеніи изъ заграницы, Алексѣевъ работалъ декораціи для петербургскихъ Императорскихъ театровъ; потомъ, по заказу Екатерины, превосходно скопировалъ рядъ Эрмитажныхъ пейзажей Каналетто, много работалъ съ натуры въ Петербургѣ и окрестностяхъ. За »видъ набережной Невы отъ Петропавловской крѣпости« (въ Третьяковской Галлереѣ, сним. 50), произведенъ въ академики. Затѣмъ его командировали въ провинцію для снятія видовъ мѣстностей, посѣщенныхъ Императрицею Екатериной, и въ Москву, гдѣ онъ оставался продолжительное время. Въ Академіи онъ велъ классъ перспективной живописи, изъ котораго вышли Сильвестръ Щедринъ, Максимъ Воробьевъ, Галактіоновъ, Мартыновъ.



51. ВОРОБЬЕВЪ, М. Н. Итальянскій видъ ночью

Увлеченный подражатель Каналетто въ началѣ своей дѣятельности, Алексѣевъ затѣмъ становится болѣе своеобразнымъ и даетъ цѣлый рядъ интересныхъ реальныхъ пейзажей и видовъ Петербурга, Москвы и др. городовъ. Къ концу жизни онъ, къ сожалѣнію, вновь подпадаетъ вліянію моднаго тогда у насъ Гюберъ Робера, рисунокъ его становится небрежнымъ, колоритъ утрированнымъ и не правдивымъ, и работы послѣднихъ пятнадцати лѣтъ его поприща свидѣтельствуютъ уже о полномъ упадкѣ таланта нашего художника.

Кромѣ выше помянутой картины »Набережная Невы«, въ нашей Галлереѣ есть еще »Внутренность церкви св. Марка въ Венеціи«, послѣдняго періода дѣятельности художника, и небольшая акварель »Михайловскій Замокъ въ Петербургѣ«. — Въ Румянцевскомъ музеѣ — »Кіевскія пещеры«, »Дрезденскій Цвингеръ«, »Церковь Спаса за золотой рѣшеткой въ Москвѣ«, »Видъ Кремля« и двѣ копіи съ Каналетто. — Въ музеѣ Александра III — »Видъ Бахчисарая«, »Московскій Кремль« и одна изъ превосходнѣйшихъ работъ художника »Видъ на Англійскую Набережную отъ Академіи Художествъ«.

Максимъ Никифоровичъ Воробьевъ (р. 1787, ум. 1855) также, какъ Ивановъ и Алексѣевъ, сынъ солдата, служившаго при Академіи Художествъ. 11-ти лѣтъ былъ опредѣленъ воспитанникомъ въ Академію, занимался тамъ, главнымъ образомъ, подъ руководствомъ М. М. Иванова, но впослѣдствіи пользовался совѣтами Ѳ. Я. Алексѣева: когда въ 1809-мъ году Воробьевъ получилъ малую золотую медаль, Алексѣевъ пригласилъ его къ себѣ въ помощники для писанія заказанныхъ Государемъ видовъ русскихъ городовъ, и Воробьевъ три года путешествовалъ со своимъ учителемъ по Россіи, усердно работая съ натуры. — Въ 1813-мъ, получивъ большую золотую медаль, онъ былъ отправленъ заграницу, гдѣ все время находился при главной квартирѣ Императора Александра. Вернувшись черезъ два года на родину, онъ былъ опредѣленъ въ товарищи Алексѣеву преподавать ученикамъ живописнаго класса Академіи перспективу, теоріей которой владѣлъ въ совершенствѣ.

За время разцвѣта своего таланта, съ 1815 по 1840 годъ, Воробьевъ написалъ огромное количество картинъ, преимущественно видовъ столицы, пользуясь выдающимся успѣхомъ и въ обществѣ, и при Дворѣ. Въ 1820-мъ, по желанію Великаго Князя Николая Павловича, онъ былъ посланъ въ Палестину, для снятія видовъ и чертежей съ храма Гроба Господня, точную копію котораго будущій Императоръ желалъ видѣть въ подмосковномъ Новомъ Іерусалимѣ. Воробьевъ не только съ большимъ успѣхомъ исполнилъ возложенную на него миссію, нелегкую при тогдашнихъ натянутыхъ отношеніяхъ между нами и Портою, но, черезъ полтора года путешествія, привезъ въ Россію еще огромное количество рисунковъ и этюдовъ Палестины, Босфора и Архипелага. Во время русской-турецкой войны 1828 года Воробьева командировали въ дѣйствующую армію: находясь все время при главной квартирѣ, онъ долженъ былъ изображать выдающіеся эпизоды кампаніи.

Не въ этихъ, однако, всегда спѣшныхъ и малопрочувствованныхъ набросках случайныхъ заграничныхъ странствованій интересенъ для насъ Воробьевъ. Онъ былъ поэтомъ Петербурга. И значеніе его въ развитіи русскаго пейзажа въ томъ, что онъ первый изъ нашихъ пейзажистовъ сталъ выражать въ своихъ картинахъ »настроеніе« природы. Будучи прекраснымъ музыкантомъ, виртуозомъ на скрипкѣ, онъ и въ природѣ искалъ гармонію и чувствовалъ звукъ. Въ воспоминаніяхъ Рамазанова есть характерный разсказъ. Одному французу, залюбовавшемуся всплесками волнъ въ картинѣ Воробьева, художникъ сказалъ, что мысль этихъ волнъ подалъ ему Моцартъ; когда французъ не понялъ, Воробьевъ взялъ свою скрипку и сыгралъ мотивъ Моцарта: изумленный посѣтитель признался, »что никогда не предполагалъ столь тѣсной связи музыки съ живописью.«*)



,2. ЩЕДРИНЪ, Сильв. Ѳ. Водопадъ въ Тиволи.

Умный, образованный, владѣвшій свободно нѣсколькими языками и много читавшій, Воробьевъ пользовался неизмѣнными симпатіями общества не только какъ художникъ, но и какъ человѣкъ . . . Вдругъ на 54 году счастливая жизнь его была потрясена страшнымъ горемъ: онъ потерялъ горячо любимую жену. Тонкая и чувствительная душа художника не перенесла удара, онъ затосковалъ, сталъ искать забвенія горя въ винѣ, и послѣдніе годы жизни уже не узнать было

*) Николай Рамазановъ. Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи. Книга первая Москва. 1863

прежняго, радостнаго и бодраго Воробьева. Работы послѣдняго періода художника носятъ слѣды этого удрученнаго душевнаго состоянія.

Воробьевъ въ теченіи сорока лѣтъ преподавалъ въ Академіи, сотни учениковъ прошли его школу, въ ихъ ряду наши извѣстные пейзажисты: М. Лебедевъ, Раевъ, Айвазовскій, Сократъ Воробьевъ, Фрикке, Лагоріо, Боголюбовъ, М. Клодтъ, Мещерскій, Шишкинъ и мн. другіе.

Въ Третьяковской Галлереѣ — пять пейзажей Максима Воробьева масляными красками разныхъ періодовъ его дѣятельности, наиболѣе характерные изъ нихъ »виды Іерусалима« и »Итальянскій пейзажъ ночью« (сним. 51); въ собраніи рисунковъ Галлереи — очень большая коллекція этюдовъ съ натуры изъ путешествія художника на Востокъ 1820—21 годовъ и нѣсколько интерессныхъ московскихъ видовъ 1817 года. — Въ Румянцевскомъ музеѣ — »Мертвое Море« и два »ночныхъ вида Невы«. Въ музеѣ Александра III — »Внутренность храма Гроба Господня въ Іерусалимѣ«, »Входъ въ храмъ Воскресенія тамъ-же«, »Пещера Рождества Христова въ Виѳлеемѣ«, »Закатъ солнца въ Петербургѣ«.

Въ лицѣ Сильвестра Ѳеодосіевича Щедрина и Михаила Ивановича Лебедева являются у насъ два пейзажиста первоклассной величины. Оба, къ сожалѣнію, умерли въ очень молодыхъ годахъ, но сдѣланное ими чрезвычайно цѣнно и стоитъ какимъ-то поразительнымъ особнякомъ не только среди нашего нарождавшагося пейзажнаго художества, но и вообще въ европейскомъ искусствѣ той эпохи.

Сильвестръ Ѳеодосіевичъ Щедринъ (р. 1791, ум. 1830) былъ сыномъ профессора скульптуры, директора Академіи Художествъ, Ѳеодоса Ѳедоровича Щедрина и племянникомъ пейзажиста — академика Семена Ѳедоровича. Въ 1800-мъ году его опредѣлили въ Академію, гдѣ онъ учился у М. М. Иванова и Ѳ. Я. Алексѣева. Въ 1811-мъ онъ кончилъ курсъ съ золотой медалью, но, по политическимъ обстоятельствамъ того времени, заграницу не могъ быть отправленъ раньше 1818 года. Его работы до этого года не представляютъ особаго интересса, но съ пріѣзда въ Италію онъ какъ-то сразу выростаетъ въ большаго мастера.

Сильвестръ Щедринъ не былъ художникомъ »настроенія«. Большой мастеръ рисунка и тонкій колористъ, онъ весь отдался наслажденію формами и тономъ. Природа Италіи, ясная, опредѣленная, яркосолнечная, очаровала его. Чужая и навязанная для предшественниковъ и сверстниковъ Щедрина, ему она стала родной: онъ полюбилъ и понялъ ее. Въ Италіи огромный талантъ его развернулся во всю ширь и подарилъ насъ такими очаровательными созданіями, передъ которыми забываешь жалѣть, что художнику не дано было поработать на родинѣ въ эту лучшую пору разцвѣта его таланта.



53. ЩЕДРИНЪ, Сильв. Ѳ. Старый Римъ.

За двѣнадцать лѣтъ жизни въ Италіи Сильвестръ Щедринъ написалъ огромное количество пейзажей, главнымъ образомъ видовъ Рима, Неаполя и окрестностей. Онъ былъ заваленъ заказами не только сородичей, но и иностранцевъ. Говорятъ, не мало его работъ ушло въ Англію. Онъ умеръ въ Сорренто, не покидая работы до послѣдняго дня, въ полномъ разцвѣтѣ таланта, 30-ти лѣтъ отъ роду.

Въ Третьяковскомъ собраніи Сильвестръ Щедринъ представленъ очень богато, исключительно произведеніями италіанскаго періода (кромѣ автопортрета 1817 года). Два лучшихъ пейзажа воспроизводятся здѣсь: »Водопадъ въ Тиволи« (сним. 52) и »Старый Римъ« (сним. 53).

Въ Румянцевскомъ музеѣ – пять картинъ художника, среди нихъ прелестный »Видъ на замокъ св. Ангела въ Римѣ«.

Музей Александра III и Галлерея Академіи Художествъ также хранятъ нѣсколько превосходныхъ вещей мастера. Очень много работъ Сильвестра Щедрина во дворцахъ Императорской фамиліи и у частныхъ лицъ.

Михаилъ Ивановичъ Лебедевъ (р. 1812, ум. 1837), сынъ бѣднаго ремесленника въ Дерптѣ. Въ Академію Художествъ поступилъ семнадцати лѣтъ ученикомъ М. Н. Воробьева. Кончивъ академическій курсъ въ четыре года, былъ отправленъ въ Италію, гдѣ и умеръ.

Въ безвременно угасшемъ Лебедевѣ мы потеряли крупнаго художника-поэта въ самомъ началѣ расцвѣта его выдающагося дарованія. Превосходный живописецъ, сочной и смѣлой кистью онъ успѣлъ уже передать намъ и мечтательные мотивы таинственныхъ рощъ Альбано, и игру солнца въ густолиственныхъ аллеяхъ Кастель-Гандольфо; большой реалистъ, онъ уже понялъ и оцѣнилъ простую обыденную природу, находя въ ней ту скрытую тайну чарованія, которая доступна лишь чуткому воспріятію. »Природа открываетъ мнѣ глаза«, писалъ онъ незадолго до кончины, »и я начинаю дѣлаться ея рабомъ. Въ моихъ послѣднихъ картинахъ Вы не найдете ни композиціи, ни эффектовъ — все просто«.



54. ЛЕБЕДЕВЪ, М. И. ...

Но полная чаяній молодая жизнь вдругъ пресѣклась. Лебедевъ скончался 25-ти лѣтъ, отъ холеры.

Въ нашей Галлереѣ художникъ широко представленъ: девять масляныхъ картинъ (»Въ паркѣ Гиджи«) и шесть рисунковъ и акварелей (превосходная сепія на сним. 54). Чудесные Лебедевскіе пейзажи есть и въ Румянцевскомъ музеѣ, и въ музеѣ Александра III. Въ первомъ — три вида изъ окрестностей Альбано; во второмъ — »Видъ Арричи« и »Кастель-Гандольфо«.

Среди учениковъ М. М. Иванова необходимо отмѣтить еще одного, если и уступавшаго размѣрами своего дарованія Сильвестру Щедрину и Максиму Воробьеву, то все же игравшаго весьма замѣтную роль въ исторіи русскаго пейзажа. Это Карлъ Ивановичъ Рабусъ (р. 1800, ум. 1857). Сынъ гувернера Академіи Художествъ, онъ семи лѣтъ лишился родителей и, на основаніи послѣдней воли отца, отданъ былъ опекунами пансіонеромъ въ Академію. Въ 1816 г. мы видимъ его уже работающимъ въ пейзажномъ классѣ Иванова, о которомъ онъ всю свою жизнь вспоминалъ съ чувствомъ глубокой благодарности. Кончилъ онъ Академію одновременно съ Брюлловымъ, съ которымъ очень дружилъ, но за границу не былъ посланъ, а работалъ сперва въ Малороссіи, у знакомаго помѣщика, потомъ въ Крыму, живописность котораго его страстно увлекала, и, наконецъ, пустился въ дальнія странствованія, бывшія въ то время въ большой модѣ не только у насъ, но и въ цѣлой Европѣ. Онъ ѣдетъ въ 1825 г. въ Константинополь, оттуда въ Грецію и Италію. По дорогѣ онъ все время дѣлаетъ этюды и альбомные наброски, съ которыхъ успѣваетъ написать нѣсколько картинъ въ мѣстахъ болѣе продолжительныхъ остановокъ. Въ Константинополѣ у него ихъ покупаютъ послы различныхъ дворовъ. Минуя Неаполь и Римъ, въ которыхъ свирѣпствовала холера, онъ проѣхалъ въ Германію, а оттуда попалъ снова въ Малороссію и, наконецъ, въ Москву, гдѣ и основался окончательно.

Значеніе Рабуса лежитъ не въ тѣхъ картинахъ, которыя создали ему въ свое время репутацію первокласснаго художника, безъ сомнѣнія, сильно преувеличенную, а въ томъ воспитательномъ вліяніи, какое онъ имѣлъ на московскіе художественные кружки 30-хъ и 40-хъ годовъ. Это былъ человѣкъ широко образованный и неустанно твердившій своимъ ученикамъ о необходимости для художника знать не только то, что непосредственно относится къ его ремеслу, а и все то, что можетъ помочь ему раздвинуть свой кругозоръ. Всѣ его многочисленные ученики по Кремлевскому Архитектурному училищу, по Межевому Институту, Строгановской школѣ и Училищу Живописи и Ваянія отзываются о немъ, какъ о человѣкѣ, имѣвшемъ на всѣхъ совершенно исключительное вліяніе. Если къ этому прибавить, что самъ знаменитый авторъ »Явленія Христа народу«, А. А. Ивановъ, въ

перепискѣ съ Рабусомъ постоянно спрашиваетъ его совѣтовъ и указаній, что читать и какъ относиться къ тому или другому вопросу, то станетъ совершенно понятнымъ то благоговѣніе, переходившее почти въ обожаніе, которое онъ возбуждалъ вокругъ себя.

Въ Галлереѣ, кромѣ его чрезвычайно важнаго уже съ одной иконографической стороны, очень мѣтко набросаннаго рисунка — портрета Гоголя, есть только два незначительныхъ пейзажа: акварель, изображающая церковь въ селѣ Измайловскомъ, и небольшой масляный этюдъ »Близъ Новодѣвичьяго монастыря въ Москвѣ«.

Огромное большинство учениковъ Максима Воробьева переняло у учителя ту его черту, которая была, быть можетъ, наименѣе цѣнной въ его искусствѣ и, во всякомъ случаѣ, скорѣе случайной и рѣдкой, нежели постоянной и типичной для него. Воробьевъ по преимуществу поэтъ тѣхъ »тихихъ« настроеній, которыя привели позже къ »интимному« пейзажу. Лишь въ видѣ исключенія среди его многочисленныхъ произведеній можно найти такія, въ которыхъ видно тяготѣніе къ торжественнымъ и парадным композиціямъ. Между тѣмъ, какъ разъ его ученики забыли его совѣты и искали въ природѣ не тѣхъ музыкальныхъ настроеній, которыми жилъ Воробьевъ, а только причудливыхъ сюжетовъ, неожиданныхъ эффектовъ, вообще, всего необычайнаго. Въ высшей степени отрадное исключеніе среди нихъ составляли братья Чернецовы, сумѣвшіе заимствовать у своего учителя много такого, что прошло незамѣченнымъ для другихъ.

Изъ двухъ братьевъ болѣе яркимъ талантомъ былъ надѣленъ старшій, Григорій Григорьевичъ Чернецовъ (р. 1803, ум. 1865). Родившись въ семьѣ бѣднаго мѣщанина города Лухъ, Костромской губ., онъ, повидимому, рано пристрастился къ рисованію, но домашнія занятія не позволяли ему отдавать время любимому дѣлу. 16-ти-лѣтнимъ мальчикомъ онъ задумалъ поступить въ Академію и послалъ въ нее два рисунка съ просьбой принять его въ ученики. За отсутствіемъ вакансіи ему было въ этомъ отказано, и Совѣтъ Академіи ограничился только тѣмъ, что предложилъ рядъ пособій для первоначальнаго обученія рисованію *. Въ судьбѣ юноши принялъ горячее участіе извѣстный писатель, знатокъ искусства и собиратель Свиньинъ. Въ одно изъ путешествій по Волгѣ онъ познакомился съ нимъ и предложилъ взять съ собой въ Петербургъ. Здѣсь Чернецовъ поселился у него, и Свиньинъ придумалъ ему занятіе, которое должно было подготовить его для поступленія въ школу Общества Поощренія: онъ поручилъ ему скопировать всѣ картины своего знаменитаго »музеума«, имѣвшаго произведенія нашихъ лучшихъ мастеровъ этой эпохи **. По всей вѣроятности, Чернецовъ пользовался тутъ совѣтами Венеціанова, бывшаго въ домѣ Свиньина своимъ человѣкомъ. Венеціановъ оказалъ на него очень сильное вліяніе, сказавшееся на цѣломъ рядѣ небольшихъ картинъ, изображающихъ перспективные виды то Военной галлереи Зимняго дворца (1827 г.), то круглаго зала Публичной библіотеки въ моментъ посѣщенія ея Государемъ (1826 г.), но главнымъ образомъ — въ его большой картинѣ »Молебствіе на Царицыномъ лугу по случаю заключенія мира съ Оттоманской Портою« (1830 г.). Эта картина, находящаяся въ Большомъ Царскосельскомъ дворцѣ, интересна особенно тѣмъ, что среди публики, присутствующей на молебнѣ, изображены всѣ видные дѣятели этого времени, причемъ портреты ихъ очень точны и въ нѣкоторыхъ случаяхъ это вообще единственные, сохранившіеся до насъ портреты того или другого государственнаго и общественнаго дѣятеля, представителя науки или искусства.

Образчикомъ портретнаго искусства старшаго Чернецова можетъ служить и портретъ группы знаменитыхъ писателей — Пушкина, Крылова, Жуковскаго и Николая Гнѣдича, составляющій одно изъ наиболѣе цѣнныхъ украшеній нашей Галлереи и воспроизведенный нами на отдѣльной геліогравюрѣ (№ 8).

Въ Галлереѣ есть еще его этюдъ, изображающій двухъ модныхъ тогда гитаристовъ-композиторовъ.

Въ 1837 г. Чернецовъ предпринялъ путешествіе по Волгѣ для того, чтобы написать огромную безпрерывную панораму обоихъ береговъ рѣки. Въ этомъ предпріятіи близкое участіе принималъ его младшій братъ Никаноръ Григорьевичъ Чернецовъ (р. 1804, ум. 1879). Братья оборудовали спеціальную барку-мастерскую, въ которой проѣхали отъ Рыбинска до Астрахани, срисовывая со щепетильной точностью каждый клочокъ на берегу въ теченіе всего этого длиннаго путешествія. Панорама такъ и не была осуществлена, но отъ этой поѣздки сохранились всѣ альбомы, находящіеся теперь въ Библіотекѣ Академіи Художествъ. Эти рисунки свидѣтельствуютъ объ очаровательной скромности этихъ художниковъ, беззавѣтно любившихъ искусство и обожавшихъ свою родную рѣку. Написанные Никаноромъ Чернецовымъ уже по возвращеніи съ поѣздки пейзажи, часть которыхъ принадлежитъ Румянцевскому Музею, значительно уступаютъ этимъ отличнымъ рисункамъ. Младшій Чернецовъ написалъ не мало Италіанскихъ видовъ и едва ли не лучшій изъ нихъ тотъ, который виситъ въ нашей Галлереѣ. Его свѣтлыя, радужныя краски говорятъ о томъ, что для него не пропалъ даромъ тотъ путь красочныхъ исканій, который прошелъ Сильвестръ Щедринъ.

Если братья Чернецовы сумѣли найти въ музыкальномъ творчествѣ Максима Воробьева интимную теплоту, которой согрѣто ихъ собственное немудреное, но ласковое и привѣтливое искусство, то родной сынъ его Сократъ Максимовичъ Воробьевъ (род. 1817, ум. 1888) растерялъ все, что было красиваго и значительнаго въ завѣтахъ его отца. Его картины холодны и жестки, рисунки либо сладки, какъ тѣ, которые онъ рисовалъ на papier pelé, либо архаичны и примитивны, какъ тотъ рисунокъ сепіей, который виситъ въ Галлереѣ и изображаетъ италіанскій видъ. Глядя на него, можно подумать, что его авторомъ былъ кто-либо изъ учениковъ пейзажнаго класса Академіи въ 80-хъ — 90-хъ годахъ XVIII вѣка. Точно не было у насъ ни Сильвестра Щедрина, ни Максима Воробьева, и точно Русскій пейзажъ кончился съ Ѳедоромъ Матвѣевымъ, авторомъ условныхъ Римскихъ ведутъ, »русскимъ Гаккертомъ«.

* »Сборникъ матеріаловъ для исторіи Импер. Акад. Худ.«, изд. подъ ред. П. Н. Петрова, т. II Спб., 1865.

** Альбомъ такихъ рисунковъ — копій находится въ собраніи И. С. Остроухова



55. ИВАНОВЪ, А. А. Явленіе Христа народу (эскизъ карандашомъ)

X.

А. А. ИВАНОВЪ.

Почти одновременно съ пышнымъ расцвѣтомъ въ Академіи Брюллова, оттуда же вышелъ художникъ, которому суждено было съ особенной силой почувствовать необходимость освобожденія отъ академическаго гнета и сдѣлать на этомъ пути первые, самые трудные шаги.

Этотъ первый, всею душою стремившійся къ освобожденію художникъ, былъ Александръ Андреевичъ Ивановъ.

Судьба сначала, какъ будто, предназначала ему иную роль и съ колыбели поставила въ условія, при которыхъ изъ него долженъ былъ выйти надежнѣйшій приверженецъ академическихъ традицій. Сынъ сухого, быть можетъ, академичнѣйшаго изъ академиковъ, Андрея Иванова, онъ даже и родился въ академическихъ стѣнахъ (въ 1806 г.). Какъ только рука его смогла держать карандашъ, онъ началъ рисовать, и, разумѣется, подъ руководствомъ отца, который хотѣлъ въ лицѣ своего первенца приготовить себѣ достойнаго преемника. Рисованіе сдѣлалось для мальчика такимъ обычнымъ занятіемъ, что даже фактическій переходъ его въ академическій классъ произошелъ совершенно незамѣтно; уже 11-ти лѣтъ онъ оказался въ Академіи, быстро прошелъ первоначальные классы, гдѣ сталъ отличаться въ рисованіи съ натуры, очень скоро получилъ одну за другою двѣ медали, а 18-ти лѣтъ уже конкурировалъ на вторую золотую медаль и получилъ ее за программу »Пріамъ проситъ тѣло Гектора«. Картина, какъ по темѣ, такъ и по исполненію, не выходила изъ рамокъ обычныхъ тогдашнихъ академическихъ картинъ. Такою же академическою программою была и написанная вслѣдъ затѣмъ на большую золотую медаль вторая картина »Іосифъ въ темницѣ, толкующій сны хлѣбодару и виночерпію«, хотя въ этой картинѣ было уже нѣчто болѣе интересное и дававшее поводъ видѣть въ выступающемъ изъ тьмы свѣтломъ обликѣ юноши Іосифа намекъ на прообразъ грядущаго Мессіи. Большая медаль была присуждена, но заграничной командировки съ собой не принесла, такъ какъ Ивановъ числился въ Академіи вольноприходящимъ ученикомъ, а эти ученики за границу не командировались. По счастью, однако, Ивановымъ заинтересовалось Общество Поощренія художествъ. Очень довольное результатомъ своихъ затратъ на заграничную командировку Брюлловыхъ, Общество рѣшило сдѣлать Иванова тоже своимъ пенсіонеромъ и предложило ему командировку, сразу же, впрочемъ, наложивъ свою тяжелую руку на душу и свободу внутренней жизни молодого человѣка. Общество даже и начало съ выраженія Иванову недовѣрія и, подъ вліяніемъ академическихъ сплетенъ, заподозрило его въ томъ, что Іосифъ былъ написанъ не столько имъ, сколько рукою его отца. Въ виду этого оно, предложивъ свою командировку Иванову, потребовало отъ него для полученія ея представить картину на новую программу »Беллерофонтъ, отправляющійся въ походъ противъ Химеры«, а когда картина была представлена, Общество, отправляя своего пенсіонера за границу, въ своей инструкціи потребовало отъ него прежде всего не забывать, что »члены Общества — его благодѣтели, и что отъ нихъ онъ не долженъ скрывать ни помысловъ своихъ, ни чувствованій«....

Такъ сурово встрѣтила Иванова жизнь на первыхъ же его шагахъ. Тяжело пришлось ему и по другой причинѣ. Въ сердцѣ его зажглось тогда первое нѣжное чувство, и Ивановъ увидалъ себя на распутьи. Отдаться ли влеченію сердца и навсегда проститься со смѣлыми мечтами, или сразу отрѣзать всякую мысль о личномъ счастьѣ и отдать себя всего на служеніе искусству? — Подъ вліяніемъ пейзажиста Рабуса было рѣшено послѣднее. Ивановъ »принесъ всеподданнѣйшую благодарность своему разуму«, отказался отъ мысли о женитьбѣ и принялъ предложеніе Общества, но не выдержалъ и заболѣлъ, такъ что »пришлось свести знакомство съ микстурами и порошками« *.

Чего стоило это рѣшеніе Иванову, можно видѣть хотя бы изъ того, что говоритъ въ его біографіи Боткинъ: »Первое его стремленіе по возвращеніи въ Петербургъ было не о своей картинѣ узнать, но справиться о той, кого такъ горячо полюбилъ за десятки лѣтъ передъ тѣмъ и изъ-за кого онъ сдѣлался затворникомъ въ своей мастерской. Ему страстно хотѣлось узнать: жива ли она или нѣтъ«.....

Въ 1830 году Ивановъ уѣхалъ, наконецъ, за границу. Уѣзжалъ онъ изъ Россіи полный вѣры въ непреложность всего, чему его учила Академія, а въ Римѣ его встрѣтилъ тотъ же, еще болѣе утонченный академизмъ въ видѣ псевдоклассицизма. Когда Ивановъ показалъ Каммучини свои работы, авторитетный профессоръ одобрилъ ихъ, но, указывая мѣста, написанныя съ натуры, сейчасъ же отмѣтилъ ихъ недостаточную »облагороженность«. C'è la natura, ma brutta natura (Это натура, но грубая натура). Таковъ былъ приговоръ, которымъ встрѣтили въ Римѣ то, что было въ работахъ Иванова живого и непосредственнаго.

Понятно, что при такихъ условіяхъ Ивановъ ничего выдающагося въ первые годы заграничной жизни сдѣлать не могъ, и они ушли на блужданія, были убиты на кропотливыя занятія по церквамъ и музеямъ, на работу надъ »исправленіемъ своего стиля« и копировку согласно указаніямъ учителей »отличныхъ мѣстъ, головъ и драпировки, дабы пріучиться къ хорошему вкусу«. Торвальдсенъ казался Иванову »единственнымъ геніемъ нашихъ дней«. Ивановъ съ благоговѣніемъ выслушивалъ его указанія и совѣты и въ то же время сталъ работать надъ эскизами »Самсонъ и Далила«, »Сусанна«, »Давидъ, играющій передъ Сауломъ«, заполняя ихъ, какъ заправскій академикъ, заученными формами и ненатуральными драпировками.

Онъ даже затѣваетъ большую картину и колеблется между сюжетомъ, »Аполлонъ, Гіацинтъ и Кипарисъ, занимающіеся музыкой« и »Братья Іосифа находятъ чашу въ мѣшкѣ Веніамина«. Первый сюжетъ кажется Иванову значительнѣе, но второй привлекаетъ, какъ »болѣе способный къ изученію наготы«.

Скоро, однако, все это было брошено. Ивановъ познакомился съ главой, такъ называемыхъ, нѣмецкихъ Назарейцевъ Овербекомъ, и послѣ встрѣчи этой въ душѣ Иванова свершился рѣзкій переворотъ. Иванова не могло не поразить преклоненіе предъ идеалами Христіанства, которымъ были проникнуты Назарейцы, и ихъ интересъ къ нѣмецкому средневѣковью. Ивановъ увидѣлъ, что искусство можетъ быть вдохновляемо идеалами очень далекими отъ поклоненія внѣшней красотѣ античнаго міра и болѣе близкими, родными его душѣ. Назарейцы на многое какъ бы открыли Иванову глаза, и прежде всего обратили его вниманіе на примитивовъ, о которыхъ петербургская школа ничего ему не говорила и точно ничего не знала, воспитывая своихъ питомцевъ исключительно на Гвидо Рени и болонцахъ. Передъ глазами Иванова предстали: Джотто, Фра Беато, Ботичелли, и онъ понялъ, что »не то совершенство, вѣрнѣе, порядочность техники, которую ему старались вдолбить въ продолженіе многихъ лѣтъ, составляютъ смыслъ и прелесть художественныхъ произведеній, что искусство дорого людямъ не изъ-за такого вздора, какъ правильно нарисованные »слѣдки« и красиво расположенныя »драпировки«, но дорого только, какъ утоленіе жажды красоты, какъ вѣковѣчное выясненіе и просвѣтленіе жизни«. Проникнутый сознаніемъ высокой цѣли искусства, Ивановъ окрылился душой. Его замыслы и планы приняли новый широкій размахъ, и онъ даже сталъ мечтать о созданіи въ Петербургѣ грандіозныхъ храмовъ искусства, гдѣ предъ лицомъ историческихъ картинъ и статуй звучали бы ораторіи и вдохновенныя рѣчи объ искусствѣ.

Бросивъ мысль о прежнихъ картинахъ, Ивановъ сталъ искать сюжета, который составлялъ бы »цѣлый объемъ чего-либо (поэму)«, и въ этихъ поискахъ остановился на Евангеліи Іоанна. Тутъ увидѣлъ онъ »сущность всего Евангелія, увидѣлъ, что Іоанну Крестителю поручено было Богомъ пріуготовить народъ къ принятію Мессіи, а, наконецъ, и лично представить его народу«. Иванова поразилъ глубокій смыслъ этого момента и онъ рѣшилъ избрать его темой своей будущей большой картины.

Грандіозность замысла сначала испугала Иванова. Онъ боялся приступить къ нему, »не испытавъ свои силы надъ картиной большого размѣра, но не столь сложной«, и скоро остановился на сюжетѣ »Марія Магдалина въ саду по Воскресеніи« и принялся за эту картину.

Когда, въ 1835 году »Магдалина« была окончена и выставлена въ Капитоліи, Ивановъ имѣлъ первый крупный успѣхъ. »Этой картиной онъ завоевалъ себѣ мѣсто между крупными художниками«, говоритъ біографъ Иванова М. П. Боткинъ, »Торвальдсенъ былъ отъ нея въ восторгѣ и пророчилъ ему большую будущность«. Въ Петербургѣ въ публикѣ и между художниками картина тоже имѣла большой успѣхъ. Общество поднесло ее Государю и прибавило Иванову пенсію еще на 2 года, а Академія возвела въ званіе академика.

Въ картинѣ, дѣйствительно, была свѣжая струя, и если въ Христѣ еще оставалось много торвальдсеновской театральности, то Магдалина была проникнута большою искренностью*.

Успѣхъ картины поразилъ Иванова. Онъ удивлялся и радовался, но больше всего, кажется, тому, что, вслѣдствіе продленія своего пенсіона, могъ остаться въ Римѣ. Онъ принялся энергично за свое »Явленіе Христа народу« но сейчасъ же осложнилъ задачу: уже начатый холстъ съ фигурами въ треть натуры онъ оставилъ и началъ все снова на огромномъ холстѣ въ $10^1/_2$ аршинъ шириной и $7^1/_2$ вышиной.

Любопытно, что, приступая къ своей большой картинѣ, Ивановъ оказывается уже совершенно не тѣмъ человѣкомъ, какимъ онъ пять лѣтъ тому назадъ пріѣхалъ въ Римъ.

Предпринявъ, послѣ знакомства съ Овербекомъ, путешествіе по Италіи, въ 1844-мъ году, онъ заноситъ въ свои путевыя замѣтки поражающіе вѣрностью отзывы о различныхъ художникахъ. Прежніе кумиры вызываютъ въ немъ уже

* Переписка Иванова (изъ М. П. Боткина). Оттуда же взято большинство цитатъ не снабженныхъ отдѣльной сноской.

* Картина въ Музеѣ Александра III, этюдъ Магдалины въ Румянцевскомъ Музеѣ

рѣзкую критику. »Карраччи съ своей школой много потеряли въ глазахъ моихъ со вторичнаго пріѣзда въ Болонью, пишетъ онъ,—сквозность темныхъ мѣстъ замѣнена черногою, все прочее писано на красномъ грунтѣ, слѣдовательно тяжело и грустно«. Въ результатѣ Ивановъ даже бѣжитъ изъ Болоньи, не оглядываясь. Онъ не понимаетъ, почему грубоватаго Гверчино и др. болонцевъ ставятъ на одну доску съ великими мастерами. Наоборотъ, онъ въ восхищеніи отъ Джотто и Мантеньи. Онъ восхищается Тиціаномъ и, въ особенности, Леонардо да-Винчи.

Ивановъ уже понялъ силу великихъ мастеровъ. »Они выражали свои чувства, не заимствуясь, не руководясь никакой школой, и отсюда-то оригиналы сіи безсмертны для потомства«. Ивановъ понялъ, что есть учитель выше всякихъ школъ, это сама натура, и его начинаетъ угнетать мысль о невозможности писать картину »Явленія Христа«, не побывавъ въ Палестинѣ. Тамъ, на мѣстѣ событія хотѣлъ бы онъ искать настоящаго настроенія для своей картины, и черезъ Торвальдсена онъ проситъ Общество Поощренія дать ему возможность съѣздить на берега Іордана. Ту же надежду поддерживаетъ въ немъ успѣхъ его »Магдалины«, но Общество наотрѣзъ отказалось потворствовать этой блажи, этой ни къ чему не ведущей фантазіи, »такъ какъ Рафаэль не былъ на Востокѣ, а создалъ великія творенія«. Волей-неволей пришлось отказаться отъ заманчивой мысли и приняться за картину въ Римѣ.



56. ИВАНОВЪ, А. А. [illegible]

Работа надъ картиной поглотила огромный промежутокъ времени, болѣе 20-ти лѣтъ. Начатая въ 1836 году она была выставлена только въ 1857 году. На созданіе картины ушла цѣлая художественная жизнь, и невольно приходитъ въ голову сомнѣніе, не была ли картина для Иванова лишь отдаленной цѣлью, какимъ-то оправданіемъ передъ собой и другими, а самая суть этой жизни не сосредоточивалась ли въ увлеченіи работой надъ тѣми этюдами, которые Ивановъ безъ конца писалъ для своей картины; не жилъ ли въ Ивановѣ убитый академіей реалистъ, влюбленный въ красоту натуры, какъ таковой, безъ всякаго отношенія ея къ какому-нибудь сюжету. Возможно, что самъ Ивановъ совершенно этого въ себѣ не сознавалъ и принимался за каждый этюдъ, добросовѣстно думая о картинѣ, но затѣмъ прирожденное увлеченіе брало верхъ и Ивановъ работалъ надъ однимъ этюдомъ за другимъ, совершенно не соизмѣряя ихъ необходимость съ требованіями картины, даже порою забывая о ней и увлекаясь этюдами, даже не нужными для картины. Безъ этого предположенія трудно объяснить себѣ и эту двадцатилѣтнюю работу, и это громадное количество сдѣланныхъ ради нея самодовлѣющихъ превосходныхъ этюдовъ, которыхъ вмѣстѣ съ рисунками насчитывается до 600. Если бы большинство этихъ chef-d'œuvre'овъ не увлекало, само по себѣ, Иванова и не являлось въ каждомъ случаѣ самодовлѣющею художественною цѣлью, то никакого терпѣнія и никакой добросовѣстности не хватило бы на этотъ колоссальный трудъ. И, дѣйствительно, развѣ не размѣнивается Ивановъ постоянно на мелочи и не допускаетъ этимъ мелочамъ надолго отвлекать себя отъ картины? Развѣ не уѣзжаетъ онъ на берегъ моря наблюдать купающихся, въ Мизу на религіозное празднество и въ Синигалію на ярмарку; развѣ не увлекается онъ тамъ типами богомольцевъ и лицами съ азіатскими чертами? Развѣ не странствуетъ онъ въ горахъ будто бы для отыскиванія первыхъ плановъ для картины? Развѣ не дышатъ увлеченіемъ всѣ написанные при этомъ этюды? Если же самъ Ивановъ этого не сознавалъ, то это вполнѣ естественно. Онъ былъ въ достаточной мѣрѣ отравленъ академіей, чтобы считать настоящею достойною

художника задачей только огромную картину съ значительнымъ сюжетомъ и во всякомъ этюдѣ видѣть лишь второстепенную подготовительную работу. Душою Ивановъ былъ гораздо больше и шире тѣхъ рамокъ, въ которыя заковала его творчество академическая ферула.

Однако Ивановъ въ это время все-таки былъ уже далекъ отъ того академическаго пониманія, по которому для картины только требовались правильность рисунка, гармонія линій и условныя краски.

»Наше время«, — писалъ онъ отцу, — »требуетъ непремѣнно силы и гармоніи красокъ и мастерской ловкости кисти«. И этихъ красокъ Ивановъ ищетъ уже не у авторитетовъ, а въ самой природѣ. Онъ пишетъ этюды обнаженнаго тѣла прямо на воздухѣ и дѣлаетъ при этомъ цѣлыя откровенія, подмѣчая краски, заставляющія вспомнить появившихся черезъ полстолѣтія импрессіонистовъ. И мы знаемъ теперь, какою увлекательной задачей можетъ сдѣлаться передача этой игры свѣта! Когда же отъ этой живой работы Ивановъ переходилъ къ картинѣ, когда эти полные жизни образы онъ переносилъ на большое полотно, они гасли, теряли половину своей прелести и приводили Иванова къ тому, что онъ либо временно бросалъ работать, либо приходилъ въ полнѣйшее отчаяніе. »Картина подвигается тихо«, — писалъ онъ Гоголю. »Довольно часто мнѣ приходитъ мысль, что затѣянный трудъ мнѣ не по силамъ«. »Я подмалевалъ всю мою большую картину«, — писалъ онъ въ другомъ мѣстѣ къ отцу, — »и весьма ею недоволенъ«. — Если мысль о картинѣ была для Иванова очень заманчивой, то сама по себѣ картина все-таки только удручала его, и онъ снова бросалъ ее, уходя къ тѣмъ же солнечнымъ задачамъ, приносившимъ съ собою столько радостнаго чувства. Временами Ивановъ даже совсѣмъ бросалъ работать надъ картиной, и эти отдыхи бывали настолько продолжительны, что, напримѣръ, Ковалевскій опредѣляетъ время работы надъ картиной всего въ семь лѣтъ, и при самой усиленной натяжкѣ его нельзя растянуть болѣе чѣмъ лѣтъ на двѣнадцать, и хотя иногда это происходило по причинѣ заболѣванія глазъ или нервнаго разстройства, но большею частью картина просто невыразимо тяготила Иванова и потому ея окончаніе затянулось на цѣлыя двадцать лѣтъ.

Само собою разумѣется, что за этотъ длинный промежутокъ времени Иванову многое пришлось пережить; значительныя перемѣны произошли и въ самомъ его міросозерцаніи, въ его отношеніи къ картинѣ. Много пришлось пережить Иванову и тяжелаго. Непрактичный, всецѣло поглощенный своими работами, онъ совершенно не умѣлъ распорядиться ни своимъ временемъ, ни средствами, которыми располагалъ. Первые годы еще ослѣпленнаго академическими традиціями художника ушли на безплодныя блужданія. Остановившись на мысли написать »Явленіе Мессіи«, онъ откладываетъ эту колоссальную работу и принимается за »Марію Магдалину«, ищетъ въ ней себя, видитъ въ ней, наконецъ, »начатокъ чего-то порядочнаго«, между тѣмъ время идетъ и истекаетъ четырехлѣтній срокъ командировки. Денегъ нѣтъ, надо возвращаться въ Россію, а картина »Явленіе Мессіи« даже еще не начата. Въ отчаяніи Ивановъ прибѣгаетъ къ Обществу Поощренія и умоляетъ его продлить ему командировку, хотя бы во вниманіе къ тому, что цѣлый годъ у него пропалъ изъ-за лихорадки, которой онъ заболѣлъ, потрясенный извѣстіемъ объ отставкѣ отца. Общество снизошло на его просьбу и извѣстило Иванова о продленіи командировки еще на два года, но Ивановъ уже успѣлъ почувствовать себя въ когтяхъ нищеты, уже увидѣлъ свое матеріальное рабство и искренно отъ этого страдаетъ. »Грустно родиться нищимъ«, — пишетъ онъ о своемъ тогдашнемъ состояніи, — »чувствовать это въ полной степени и не видѣть ничего впереди.... Работы мои остановились и я похожъ теперь болѣе на движущійся истуканъ или на скота, получившаго ударъ обуха въ голову«. Продленіе командировки возвратило Иванову бодрость, но и два новыхъ года истекаютъ незамѣтно, а Ивановъ только лишь окончилъ и отослалъ въ Петербургъ свою »Марію Магдалину«. »Явленіе Мессіи« все еще остается только намѣченнымъ, а изъ Петербурга приходятъ упреки отца на непростительную медлительность въ работѣ и отъ Общества Поощренія выговоръ за невыполненіе данныхъ художнику инструкцій. Ивановъ снова переживаетъ тягостныя минуты и впадаетъ въ ознобъ при одной мысли о предстоящемъ возвращеніи въ Россію. »Грустно мнѣ«, — пишетъ онъ отцу. »Про меня начинаютъ говорить, что разговоръ мой имѣетъ тонъ всегда какой-то грусти, и что таковаго разбора люди неспособны бываютъ къ искусству. Варвары люди«. Однако счастіе снова улыбнулось Иванову, »Марія Магдалина« произвела въ Петербургѣ на всѣхъ очень хорошее впечатлѣніе, Иванову дали званіе Академика, и Общество Поощренія снова продлило художнику пенсію еще на два года. Этотъ успѣхъ былъ для Иванова, какъ дождь въ изсохшей пустынѣ. Къ полученному званію Ивановъ отнесся съ чувствомъ большой горечи. Оно кажется ему какой-то нелѣпостью, профанаціей высокаго назначенія художника; но онъ уже полонъ радости оттого, что »привелъ въ нѣкоторый восторгъ часть публики«. Онъ чувствуетъ, что уже »достигъ всего, что доступно художнику«. Ободренный успѣхомъ, Ивановъ ожилъ, воспрянулъ духомъ, съ новой энергіей принялся за свои работы. Недовольный начатой картиной, онъ бросилъ прежній холстъ, заказалъ новое десятиаршинное полотно, началъ новую картину съ фигурами болѣе натуральной величины и, разумѣется, работа пошла еще медленнѣе. Къ тому же Ивановъ все больше и больше сталъ чувствовать невозможность работать надъ картиной, какъ пріучали его въ Академіи. Въ своемъ возсозданіи Палестины онъ хотѣлъ быть реалистомъ, и, удрученный отказомъ Общества помочь ему въ поѣздкѣ на берега Іордана, онъ жадно ищетъ по всей Италіи чего-нибудь, могущаго замѣнить ему Палестину. Все ярче и ярче чувствуетъ Ивановъ также, что для созданія картины ему нужно совсѣмъ не то, чему его выучили, и спѣшитъ изъ Рима въ Ассизи, изъ Ассизи въ Орвіетто, изъ Орвіетто въ Тоскану, изучая Джотто, Фра Анжелико, Гирландайо, добиваясь постиженія того »безвозвратнаго стиля, въ который облеклись теплыя мысли первыхъ художниковъ христіанства«. А время и деньги, по прежнему, неудержимо уплывали. Уже восемь лѣтъ жилъ Ивановъ за границей, картина все еще стояла только въ подмалевкѣ, а Общество Поощренія, высылая еще на годъ 3000 р., объявило, что эта помощь послѣдняя, которую можетъ оно сдѣлать для Иванова. »Гдѣ же я найду способы къ окончанію?« — восклицаетъ въ отчаяніи Ивановъ. — »Собственныхъ денегъ у меня чтобы полупѣшему дойти до дому. Я съ прискорбіемъ вижу 1840 годъ«. »Третьяго дня приснилось«, — пишетъ онъ въ другомъ мѣстѣ«, — будто бы я по необходимости собираюсь въ

Петербургъ, лихорадка, плачъ и какъ будто даже отсутствіе ума меня совершенно обхватили«....

Наконецъ, проходитъ и 1840 годъ и наступаетъ 1841, а картина все еще далека до окончанія, и у художника впервые зародилось сомнѣніе въ своихъ силахъ, мысль, что онъ не сумѣетъ довести работы до желаемаго конца. – Извѣщая »высокихъ покровителей своихъ« о приближеніи »паденія«, Ивановъ снова обращается за помощью къ Обществу Поощренія и, въ случаѣ отказа, проситъ хотя бы »рѣшить его бѣдственное положеніе и выслать ему денегъ на обратный путь«. — Не понимая состоянія Иванова, Общество отвѣтило ему предложеніемъ »въ видѣ отдыха.... и легкаго упражненія кисти« писать небольшія картины для лотерей Общества, но это только привело Иванова въ негодованіе, и онъ восклицаетъ, что съ удовольствіемъ послалъ бы Обществу эскизъ съ изображеніемъ распятаго Христа, Которому, на мольбу объ утоленіи жажды, предлагаютъ »губку, наполненную горчицей«. Однако фортуна все-таки не покидала Иванова. Въ немъ приняли участіе заинтересованныя картиной Высочайшія особы, Солдатенковъ пріобрѣлъ у него большой эскизъ, или, вѣрнѣе, первый варіантъ картины, друзья собрали въ Петербургѣ деньги и устроили Иванову заемъ. Наконецъ, по смерти отца Иванову достается небольшое наслѣдство. Все это дало Иванову возможность жить въ Римѣ и продолжать работу, но скоро наступило нѣчто, еще болѣе затормозившее её, нежели матеріальныя затрудненія. Въ самомъ душевномъ складѣ Иванова происходитъ большая перемѣна, и онъ все болѣе и болѣе охладѣваетъ къ картинѣ. Наступилъ 1847-й годъ, Ивановъ становится очевидцемъ народнаго возстанія на сѣверѣ Италіи, и революція 1848-го года на цѣлые годы приковываетъ къ себѣ вниманіе Иванова, который, бросивъ Библію, съ увлеченіемъ ищетъ полнаго постиженія нарождающихся идей и пробуждающихся стремленій. Ивановъ увидѣлъ вокругъ себя крушеніе обветшалыхъ формъ умственной и общественной жизни и тотчасъ же понялъ, что »образованность Запада, вмѣстѣ съ формою религіи находится въ самомъ трудномъ положеніи«, понялъ, что »кризисъ этотъ никому не будетъ такъ полезенъ, какъ русскимъ, которымъ суждено придти послѣднимъ на поприще духовнаго своего развитія и завершить все спокойной, здравой критикой«. Изъ года въ годъ въ міросозерцаніи Иванова происходила все бо́льшая и бо́льшая ломка. Глубоко искренній, онъ могъ работать только во всеоружіи спокойнаго и стройнаго разрѣшенія волновавшихъ его вопросовъ, и вотъ, вмѣсто Евангелія и Библіи, онъ уже жадно ищетъ случая познакомиться съ »важной книгою« о жизни Христа I. Штрауса, и, вмѣсто Овербека, стремится къ бесѣдѣ съ Герценомъ и Мацзини. Въ бесѣдѣ съ Герценомъ, по словамъ этого послѣдняго, Ивановъ горько жаловался ему на утрату вѣры, облегчавшей ему жизнь и работу. »Міръ души разстроился; укажите мнѣ выходъ«, говорилъ онъ Герцену, — »я увидѣлъ, что въ душѣ нѣтъ больше вѣры. Я мучусь о томъ, что не могу формулировать искусствомъ и не могу воплотить мое новое воззрѣніе, а.... писать безъ вѣры религіозныя картины — это безнравственно, это грѣшно«.

Понятно, что въ такомъ настроеніи Ивановъ не могъ заниматься своей картиной. Онъ самъ видитъ въ ней уже только тяжелое бремя своей жизни и объ окончаніи ея говоритъ только, какъ о »развязкѣ« запутавшагося узла. »Передъ послѣдними рѣшеніями учености литературной основная мысль моей картины почти теряется«, говоритъ Ивановъ въ одномъ изъ своихъ тогдашнихъ писемъ.—»Такимъ образомъ у меня едва хватаетъ духу, чтобы болѣе усовершенствовать ея исполненіе.... Я, какъ бы оставляя старый бытъ искусства, никакого еще не положилъ твердаго камня къ новому, и въ этомъ положеніи дѣлаюсь невольно переходнымъ художникомъ«.



5. ИВАНОВЪ, А. А. Фигура Христа.

Наконецъ, въ 1856-мъ году средства Иванова совершенно истощились, а усилившаяся болѣзнь глазъ дѣлала даже и механическую работу надъ картиной невозможной. Ивановъ рѣшилъ »покориться« и взять крестъ на плечи. Онъ открылъ свою римскую мастерскую для публики, а въ слѣдующемъ году, воспользовавшись предложеніемъ Великой Княгини Елены Павловны выставить картину въ Россіи, уѣхалъ съ своимъ твореніемъ въ Петербургъ.

Картина была выставлена сначала для осмотра Государемъ во дворцѣ, а затѣмъ, вмѣстѣ съ этюдами, въ Академіи для публики, но того впечатлѣнія, о которомъ нѣкогда мечталъ Ивановъ, не произвела. Она опоздала на многіе годы. Общество конца пятидесятыхъ годовъ было уже далеко отъ религіозныхъ настроеній, оно не интересовалось Евангеліемъ, а въ искусствѣ увлекалось, съ одной стороны, сатирой Ѳедотова, а съ другой – эффектной кистью Брюллова. Картина создала Иванову большую извѣстность, всѣ оцѣнили положенный на ея созданіе колоссальный трудъ и удивлялись художнику, но все это было, конечно, очень далеко отъ »славы побѣдителя въ состязаніи талантовъ всего міра«, о которой нѣкогда мечталъ Ивановъ.

Не мало удручала Иванова и неизвѣстность судьбы, ожидавшей его картину. Ходили слухи, что ее пріобрѣтетъ Государь, но окончаніе рѣшенія оттягивалось. Когда, наконецъ, это было рѣшено, затянулось полученіе Ивановымъ денегъ. Это дѣйствовало на художника очень тяжело, онъ началъ

падать духомъ, и однажды, возвратясь въ такомъ настроеніи изъ Петергофа, вдругъ заболѣлъ припадками холеры и черезъ 3 дня умеръ (въ 1858 г.).

Итакъ, картина »Явленіе Христа народу«, несмотря на всѣ ея достоинства, была далека отъ того, что хотѣлось бы видѣть въ ней, какъ результатѣ 20-лѣтняго * колоссальнаго труда искренняго и глубокаго художника. Но почему же, оглядываясь на эти 28 лѣтъ жизни Иванова за границей, при видѣ этой картины и всего, что, работая для нея, создалъ Ивановъ, проникаешься такимъ благоговѣйнымъ восторгомъ передъ этимъ скромнымъ человѣкомъ? Правда, трогателенъ уже самъ по себѣ фактъ, что художникъ обратилъ свою работу надъ картиной въ самоотверженный подвигъ, но едва ли одно это вызывало бы чувство, которое мы питаемъ къ Иванову, если бъ въ результатѣ всей художественной жизни этого человѣка не осталось ничего, кромѣ одной неоконченной и, въ концѣ концовъ, все-таки неудавшейся картины.

»Служить въ Академіи меня заставитъ самая крайняя, страшная нужда«, — добавляетъ Ивановъ въ одномъ изъ дальнѣйшихъ писемъ. »Какъ жаль, что меня сдѣлали академикомъ«, — говоритъ онъ отцу, получивъ объ этомъ извѣстіе, — »мое намѣреніе было никогда никакого не имѣть чина, но что дѣлать: отказаться отъ удостоенія — значитъ обидѣть удостоившихъ. Однако жъ, я, можетъ быть, попробую объ этомъ намекнуть Григоровичу« (тогда конференцъ-секретарю Академіи Художествъ).... »Скажу одно, что тогда только чувствую себя вполнѣ сильнымъ, спокойнымъ и даже способнымъ служить другимъ, когда нѣтъ покушенія на мою независимость«, — пишетъ Ивановъ Гоголю, а въ письмѣ къ брату съ негодованіемъ говоритъ онъ о томъ, какъ продаетъ художникъ свободу своего творчества за деньги заказчика, дающаго »вотъ вамъ сюжетъ, вотъ мѣры; вдали деньги и приставникъ, чтобы вы работали, а не кутили«.... »Прощай все прекрасное, все нѣжно образованное, прощай соревнованіе русскихъ въ Европѣ на полѣ искусства. Мы — пошлые работники, мы пропили и промотали свою свободу«.



58. ИВАНОВЪ, А. А. — [illegible] для прислушивающагося.

Разгадку этого вопроса надо искать, повидимому, въ самой художественной личности Иванова и въ тѣхъ его подготовительныхъ для картины работахъ, среди которыхъ во много разъ больше драгоцѣннаго, нежели въ самой картинѣ.

Въ самомъ дѣлѣ, развѣ не имѣемъ мы въ лицѣ Иванова перваго русскаго свободнаго художника, перваго питомца Академіи, всей душой возненавидѣвшаго ея ферулу? Еще въ 1834 году онъ уже пишетъ отцу о »подломъ воспитаніи, которое получили мы всѣ въ Академіи«, и обрушивается на нее за то, что она не научила »дѣятельности къ ученію и наблюденію природы«. »Я уже давно ненавижу Петербургъ съ его Академіей Художествъ. Счастливъ буду никогда не видѣть сей столицы«, — пишетъ онъ снова отцу, нѣсколько лѣтъ спустя. »По возвращеніи въ отечество я буду мученикомъ!« — восклицаетъ онъ, не желая ничего въ жизни, кромѣ той свободы, которой онъ пользуется въ Римѣ.

* Хотя работа надъ самой картиной заняла всего семь лѣтъ, а остальное время ушло на подготовительныя и побочныя работы, болѣзнь, лѣченіе и т. п., но все-таки 28 лѣтъ жилъ Ивановъ для своей картины въ Римѣ, все время считая ее цѣлью своей жизни и отдавая всѣ свои [illegible].

»Вы полагаете, что жалованье въ 6—8 тысячъ по смерть, получить красный уголъ въ Академіи есть уже высокое блаженство для художника«, — писалъ Ивановъ отцу, — »а я думаю, что это есть совершенное его несчастіе. Художникъ долженъ быть совершенно свободенъ, никому не подчиненъ; независимость его должна быть безпредѣльна. Вѣчно въ наблюденіи натуры, вѣчно въ нѣдрахъ тихой умственной жизни, онъ долженъ набирать и извлекать новое изъ всего собраннаго, изъ всего видѣннаго. Русскій художникъ непремѣнно долженъ быть въ частыхъ путешествіяхъ по Россіи и почти никогда не быть въ Петербургѣ, какъ городѣ, не имѣющемъ ничего характеристическаго. Академія Художествъ есть вещь прошлаго столѣтія, ее основали уставшіе изобрѣтать итальянцы. Они хотѣли этой мыслью воздвигнуть опять художество на степень высокую, но не создали ни одного генія по сію пору. Если живописецъ привелъ въ нѣкоторый восторгъ часть публики, расположенной его понимать, то вотъ уже онъ, по моему мнѣнію, достигъ всего, что доступно художнику. Купеческіе разсчеты никогда не подвинутъ впередъ художника, а въ шитомъ, высоко стоящемъ воротникѣ тоже нельзя ничего сдѣлать, кромѣ стоять вытянувшись«.

И вотъ какъ, дѣйствительно, жилъ Ивановъ въ Римѣ. »Я встаю со свѣтомъ, работаю въ студіи до полудня, иду отдохнуть въ кафе, чтобы приготовить свои силы, дабы начать работать съ часу до сумерокъ. Уставъ такимъ образомъ, я радъ бываю добраться до креселъ или до постели вечеромъ. Только по воскресеніямъ я позволяю себѣ ничего не дѣлать и тутъ пишу письма, если уже очень нужно отвѣчать. Всякое измѣненіе этого порядка было бы клятвопреступленіемъ«. И въ этомъ постоянномъ исканіи свободной жизни, Ивановъ съ годами мало по малу приходитъ къ тому, что картина представляется ему самому уже далеко не важной конечною цѣлью его художественной жизни.

»Мой планъ, т. е. мой собственный планъ, совсѣмъ другой. Картина не есть послѣдняя станція, за которую надобно драться. Я за нее стоялъ крѣпко въ свое время и выдержалъ всѣ бури, работалъ посреди ихъ и сдѣлалъ все, что требовала школа. Но школа—только основаніе нашему дѣлу живописному, языкъ, которымъ мы выражаемся. Нужно теперь учинить другую станцію нашего искусства — его могущество приспособить къ требованіямъ времени и настоящаго положенія Россіи. Вотъ за эту-то станцію нужно будетъ постоять, т. е. вычистить ее отъ воровъ, разбойниковъ, влѣзающихъ черезъ заборъ, а не дверьми входящихъ«,—пишетъ Ивановъ брату передъ отъѣздомъ въ Москву.

Если же теперь, установившись на такой точкѣ зрѣнія, оглянуться на заграничную жизнь Иванова, то станетъ понятнымъ, что картина никогда, въ сущности, и не была для Иванова задачей, захватившей до глубины все его внутреннее. Съ начала и до конца она была для него только оправданіемъ передъ самимъ собою и людьми всего, что онъ творилъ, слѣдуя влеченіямъ души, далеко опередившей въ своихъ запросахъ окружавшее Иванова время. Картина была для Иванова чѣмъ-то въ родѣ отчета, который онъ долженъ былъ сдать и предъ самимъ собою и Академіей, пославшей его за границу, и если сначала она еще могла увлечь художника, то все же скоро сдѣлалась для него только тяжелымъ бременемъ, которое онъ, однако, не могъ сбросить съ плечъ, такъ какъ въ отсутствіи картины, казалось самому Иванову, теряли свое оправданіе и смыслъ всѣ тѣ безконечные этюды, которые, въ сущности, были для Иванова каждый совершенно самостоятельной цѣлью. И если кто захочетъ изучить художественную жизнь Иванова или исторію развитія его таланта, то картина ему ничего не скажетъ. Отвѣтъ найдетъ онъ именно въ этихъ эскизахъ, рисункахъ и этюдахъ.

Когда Ивановъ пріѣхалъ за границу, въ рукахъ его было только одно орудіе, годное къ работѣ. Это была выученная рука хорошаго рисовальщика. Но, вмѣстѣ съ этимъ обученіемъ рисовать, Академія навьючила на него весь балластъ своихъ рутинныхъ понятій, и все первое десятилѣтіе жизни Иванова за границей — непрерывная борьба за освобожденіе отъ этого балласта, борьба, въ которой художникъ сплошь и рядомъ то дѣлалъ новое завоеваніе, то новую ошибку, переходя изъ одного рабства въ другое. Столкнувшись съ Овербекомъ, Ивановъ освобождается изъ тисковъ псевдоклассицизма, но подчиняется формулѣ Назарейцевъ, которые не признавали ничего внѣ ея и, быть можетъ, еще болѣе заслонили отъ Иванова тѣ освободительныя исканія, которыя тогда уже горячо начались въ французской живописи. Порвавъ съ традиціями академизма, Ивановъ все еще не рѣшается отдаться вдохновенію, а хочетъ додуматься до сюжета картины, найти его въ чтеніи книгъ. Понявъ всю прелесть кватрочентистовъ, угадавъ, что они знали только одного учителя — натуру, Ивановъ все-таки не идетъ къ ней смѣло, отбрасывая въ сторону все остальное, и долго еще хочетъ примирять свободное изученіе натуры съ тѣмъ, что поражаетъ его своею красотою въ работахъ великихъ мастеровъ.

Въ результатѣ, только въ большинствѣ этюдовъ Ивановъ является на самомъ дѣлѣ тѣмъ мощнымъ, свободнымъ творцомъ, какимъ онъ желалъ быть, и эти этюды — вещи громадной художественной цѣнности. Въ нихъ Ивановъ дѣлаетъ подчасъ открытія, незнакомыя тогда даже и никому въ Европѣ. Сѣрая на яркомъ солнцѣ зелень, яркіе голубые, оранжевые и зеленые рефлексы на тѣлѣ, синіе тоны прозрачныхъ тѣней — все это среди коричневой живописи современниковъ Иванова напоминаетъ уже Манэ, Кл. Моне и позднѣйшихъ импрессіонистовъ. Но, если все это, рядомъ съ вдохновенными лицами, полными жизни и выраженія, было въ этюдахъ, то все-таки почти ничего этого не оказалось на картинѣ.

Ивановъ не рѣшился или не смогъ перенести съ этюдовъ въ картину цѣликомъ ни фигуры и лица, ни свои красочныя открытія. Возможно, что онъ хотѣлъ добиться въ колоритѣ своей картины чего-то иного сравнительно съ тѣмъ чему учили его въ Академіи; въ результатѣ, однако, онъ и съ этимъ не совладѣлъ, и картина вышла пестрой и непріятной своими синими оттѣнками. Только возстановляя въ памяти дивныя лица многихъ этюдовъ, угадываешь, что хотѣлъ сдѣлать изъ картины художникъ. Какъ хорошо, напримѣръ, въ этюдѣ задуманное Ивановымъ вдохновенное, мощное лицо Предтечи! Сколько огня пробивается сквозь морщины старости въ лицѣ апостола Андрея въ первоначальномъ его видѣ на этюдѣ! Какое удивительное трагическое лицо на этюдѣ раба, и какъ все это погасло на картинѣ, этой все-таки академической программѣ, хотя и вышедшей изъ-подъ кисти горячо ненавидѣвшаго Академію художника-подвижника, всю жизнь искавшаго освобожденія.

А между тѣмъ творчество Иванова, когда оно не было ничѣмъ стѣснено, когда оно являлось результатомъ вдохновенія, заключало въ себѣ огромную силу. Что могъ создавать Ивановъ, хорошо видно изъ его многочисленныхъ эскизовъ, которые онъ сдѣлалъ, мечтая о длинной серіи картинъ изъ священнаго писанія. Просматривая эту, принадлежащую Румянцевскому Музею, коллекцію, поражаешься, какъ далеко шагнулъ ихъ творецъ отъ всѣхъ академическихъ традицій, какъ удивительное художественное чутье подсказывало ему для изображенія событій Ветхаго Завѣта исканіе образовъ въ остаткахъ ассиро-вавилонскаго искусства, а для Новаго — толкало его, еще почти за полстолѣтія до Васнецова, къ византійскимъ мотивамъ.

Въ этихъ эскизахъ передъ нами встаетъ вся исторія развивающагося христіанства, угаданная художественнымъ прозрѣніемъ Иванова въ такихъ формахъ, въ какихъ мы только и можемъ ее себѣ представить даже въ наши дни.

Иванова надо признать и первымъ русскимъ историческимъ художникомъ по тому прозрѣнію, которое возстановляетъ передъ творческимъ окомъ художника далекое прошлое такимъ, какимъ могъ бы онъ самъ его увидѣть, явившись его современникомъ. Да и въ самомъ »Явленіи Христа народу« Ивановъ развѣ не историкъ въ гораздо

большей мѣрѣ, нежели религіозный художникъ? За это говоритъ даже выборъ сюжета, лишеннаго всякой мистичности и представляющаго именно историческій интересъ. Да и не могъ быть инымъ такой прирожденный реалистъ, какъ Ивановъ.

Въ Галлереѣ находится богатѣйшая коллекція этюдовъ Иванова къ картинѣ (64 этюда). (Два этюда воспроизведены на стр. 71-й и 72-й). Тамъ же 14 этюдовъ пейзажа и нѣсколько эскизовъ карандашомъ (эскизъ »Явленія Мессіи« воспроизведенъ на стр. 67-й) и красками »Явленія Христа народу«, эскизъ »Маріи Магдалины« и эскизъ »Братьевъ Іосифа, находящихъ чашу въ мѣшкѣ Веніамина«. Тамъ же акварель »Женихъ, выбирающій серьги для своей невѣсты«, италіанская сценка, написанная художникомъ для поднесенія Наслѣднику Цесаревичу (см. сним. на стр. 69-й)



59. ВЕНЕЦІАНОВЪ, А. Г. «Вотъ те и батькинъ обѣдъ».

XI.

РОДОНАЧАЛЬНИКИ РУССКАГО ЖАНРА:

А. Г. ВЕНЕЦІАНОВЪ и П. А. ѲЕДОТОВЪ.

Первымъ русскимъ жанристомъ былъ Алексѣй Григорьевичъ Венеціановъ, родившійся въ Москвѣ въ 1789 году.

Дѣдъ художника, эпирскій грекъ Федоръ Венеціано (Венеціаносъ?)* пріѣхалъ въ 30-хъ годахъ XVIII столѣтія въ Россію, поселился около Нѣжина и, принявъ русское подданство, былъ приписанъ къ мѣстному дворянству. Отецъ Венеціанова переѣхалъ въ Москву, завелъ здѣсь торговлю садовыми растеніями и вмѣстѣ съ тѣмъ сталъ заниматься скупкою по случаю и перепродажею картинъ. Эти ли картины возбудили интересъ къ живописи въ будущемъ художникѣ, или толкнуло его къ ней что другое, во всякомъ случаѣ Венеціановъ сначала не мечталъ посвятить себя искусству. Въ одномъ изъ своихъ писемъ онъ прямо говоритъ, что «не готовилъ себя быть художникомъ» и даже поступилъ на государственную службу землемѣромъ. Не сохранилось свѣдѣній и о томъ, занимался ли онъ въ то время рисованіемъ просто, какъ любитель, хотя это болѣе чѣмъ вѣроятно, такъ какъ рисованіе было тогда въ Москвѣ въ большой модѣ, но достовѣрно извѣстно, что съ переходомъ по службѣ въ Петербургъ, въ 1807 году, Венеціановъ оказывается уже хорошимъ рисовальщикомъ и съ увлеченіемъ посѣщаетъ Эрмитажъ, копируя пастелью различныя его картины. Здѣсь же, въ Эрмитажѣ, Венеціановъ познакомился съ Боровиковскимъ и очень заинтересовалъ его собою, такъ что вскорѣ Боровиковскій даже сталъ дѣлать Венеціанову различныя указанія и познакомилъ его съ пріемами масляной живописи. Успѣхи Венеціанова были такъ велики, что уже въ 1810-мъ году, т. е. черезъ три года по переѣздѣ въ Петербургъ, онъ представилъ въ Академію свой автопортретъ, и Академія не

* По увѣренію дочери художника, фамилія этого предка Венеціановыхъ была Венеціано-Фармаки, но по справкѣ Петрова (Рус. Стар. 1878 г.) въ геральдической описи Венеціановыхъ фамилія Фармаки нигдѣ не упоминается.

затруднилась признать Венеціанова »назначеннымъ« (т. е. кандидатомъ) въ академики, задавъ для полученія этого званія написать съ натуры портретъ престарѣлаго инспектора Академіи Главачевскаго. Венеціановъ написалъ, вмѣсто портрета, цѣлую картину съ рядомъ портретовъ, гдѣ добродушный старикъ Главачевскій былъ изображенъ въ кругу учениковъ двухъ »низшихъ возрастовъ« академическаго Училища, и званіе академика было дано Венеціанову.



60. ВЕНЕЦІАНОВЪ, А. Г. Голова мальчика

Весьма возможно, что въ это время Венеціановъ уже задумывалъ посвятить себя всецѣло живописи, но потрясенія 1812-го года отвлекли общее вниманіе отъ искусства. Венеціанову трудно было разсчитывать на сбытъ своихъ произведеній или полученіе заказовъ и онъ службы не оставилъ, хотя въ то же время увлекся политическими каррикатурами и занялся вмѣстѣ съ Теребеневымъ ихъ гравированіемъ, »переводя въ смѣшные и забавные образы текстъ памфлетовъ размножившихся тогда вслѣдъ за сочиненіемъ Ростопчина »Мысли вслухъ« *. Сколько именно выпущено было тогда каррикатуръ, ни онъ самъ, ни другіе не приводили въ извѣстность. »Отличались онѣ меньшею остротою вымысла«, говоритъ въ біографіи Венеціанова П. Н. Петровъ«, и уступали въ характерности рисунка композиціямъ Теребенева«. Это, однако, не важно, такъ какъ не въ каррикатурахъ выразилась роль Венеціанова. Интересенъ лишь самый фактъ увлеченія Венеціанова каррикатурой, этимъ родомъ искусства, столь далекаго отъ всякаго академизма или оффиціальнаго искусства и столь близкаго жизни. Здѣсь въ Венеціановѣ сказался тотъ же прирожденный жанристъ, который и въ Эрмитажѣ увлекался не столько модными болонцами, сколько маленькими голландцами....

О жизни Венеціанова за время отъ 1812 по 1820-й годъ свѣдѣній сохранилось очень мало. Извѣстно только, что за это время онъ женился на дочери Тверского помѣщика Азарьева, на небольшія деньги, полученныя въ наслѣдство отъ отца, купилъ близъ Вышняго-Волочка маленькое помѣстье Сафонково и каждое лѣто проводилъ тамъ, срисовывая своихъ крѣпостныхъ. Наконецъ, въ 1820-мъ году Венеціановъ вышелъ совсѣмъ въ отставку и, подъ впечатлѣніемъ надѣлавшей въ Петербургѣ шуму картины Гранэ, принялся за свое »Гумно«. Вотъ что разсказываетъ объ этомъ своимъ архаическимъ языкомъ самъ Венеціановъ: »Въ 1820 году явилась въ Императорскомъ Эрмитажѣ картина: внутренность храма, костела, писанная Гранетомъ. Сія картина произвела сильное движеніе въ понятіи нашемъ о живописи. Мы въ ней увидѣли совершенно новую часть ея.... не писаніе съ натуры, а изобразившуюся самое натуру.... Говорили, что фокусъ освѣщенія причина сего очарованія, что полнымъ свѣтомъ никакъ невозможно произвести сего разительнаго оживотворенія предметовъ. Я рѣшился побѣдить невозможность: уѣхалъ въ деревню и принялся работать. Для успѣха въ этомъ мнѣ надобно было оставить всѣ правила и манеры.. и средство Гранета открылось въ самомъ простомъ видѣ. Дѣло состояло въ томъ, чтобы ничего не изображать иначе, какъ только въ натурѣ.... и повиноваться ей одной, безъ примѣси манеры какого бы то ни было художника, то есть не писать картины à la Rembrandt и à la Rubens, но просто, какъ бы сказать à la натура« *.

Около трехъ лѣтъ Венеціановъ провелъ почти безвыѣздно въ своемъ имѣніи, работая надъ увлекшей его задачей изобразить безхитростно и съ полною натуральностью внутренность деревенскаго гумна. Такъ какъ въ гумнѣ было темно, то Венеціановъ не пожалѣлъ выпилить цѣлую боковую стѣну, внутри гумна расположилъ группы работающихъ и отдыхающихъ крестьянъ, и въ результатѣ получилась суховатая, но удивительно правдивая картина. Главное же, это была первая картина изъ жизни русской деревни, переданная съ удивительно теплымъ чувствомъ и полная любви и къ виднѣющемуся вдали незатѣйливому русскому пейзажу, и къ невзрачнымъ русскимъ людямъ. Это было цѣлое откровеніе для грядущаго русскаго искусства, первый шагъ по тому пути, на которомъ черезъ пятьдесятъ лѣтъ столь многое сдѣлали передвижники.

Картину свою Венеціановъ привезъ въ 1824 году въ Петербургъ, и Государь повелѣлъ купить ее въ Эрмитажъ, а Венеціанову дать въ награду три тысячи рублей и званіе придворнаго живописца.

Такъ состоялось оффиціальное признаніе художественной значительности Венеціанова и укрѣплено было его положеніе въ окружающемъ обществѣ.

Въ этой картинѣ и цѣломъ рядѣ этюдовъ, написанныхъ въ тѣхъ же двадцатыхъ годахъ, Венеціановъ опредѣляется уже вполнѣ и очень ярко. Каждая его работа — точная и очень детальная копія съ натуры. Движенія и выраженіе на лицѣ сильнаго ощущенія »скопировать« съ натуры нельзя, и потому картины Венеціанова даютъ обыкновенно неподвижные моменты жизни и большею частью не передаютъ никакого чувства, или передаютъ его очень условно и неопредѣленно

* А. Н. Бенуа въ »Истор. рус. живоп.« относится съ сомнѣніемъ къ гравированію Венеціановымъ каррикатуръ, но Ровинскій говоритъ объ этомъ опредѣленно.

* Записки Венеціанова (Петровъ »А. Г. Венеціановъ, отецъ русской бытовой ж... [illegible]

(напримѣръ, въ находящейся въ Галлереѣ картинѣ »Вотъ-те и батькинъ обѣдъ«, гдѣ изображенъ задумчивый крестьянскій мальчикъ подлѣ опрокинутой посудины и пролитыхъ щей). Различные персонажи произведеній Венеціанова сплошь и рядомъ позируютъ художнику и на его картинахъ; онъ не позволяетъ себѣ ни одного отступленія отъ натуры, ни одного штриха отъ себя, чтобы оживить то или иное лицо, придать больше естественности той или иной позѣ. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ во всѣхъ созданіяхъ Венеціанова передъ нами впервые въ живописи встаетъ все, окружающее русскаго человѣка: русская деревня, ея типы, ея безхитростный пейзажъ. Все это еще очень причесано, вымыто, одѣто въ новое, все это еще деревня, какою ее показываютъ господамъ, но все-таки это русская деревня, русскіе люди и русская жизнь. Это еще по большей части не мужики, а »поселяне«, тѣ поселяне, о которыхъ такъ идиллически говоритъ поэтъ:

И услыша въ полѣ колокола зовъ.
Селянинъ къ селенью ужъ погналъ воловъ.
А въ опрятной хатѣ молодая мать,
Сына усыпляя, стала припѣвать:
Спи сынокъ, а завтра въ церковь мы пойдемъ,
Свѣчку и молитву Богу принесемъ.

Иногда это даже русскіе пейзане, но иначе и не могло быть. Венеціановъ жилъ въ атмосферѣ еще очень условнаго понятія о красотѣ, хотѣлъ отъ своихъ картинъ этой красоты и бралъ для нихъ жизнь въ ея внѣшне красивыхъ проявленіяхъ, но все-таки это была русская жизнь, настоящая, хотя и очень односторонне взятая Россія.

Венеціановъ не былъ блестящимъ колористомъ, но и не уступалъ въ этомъ большинству своихъ современниковъ. Больше всего во всѣхъ его произведеніяхъ плѣняетъ трогательная любовь его ко всему, что онъ принимался изображать. Смотря на его созданія, чувствуешь, какъ любовно вглядывался онъ въ каждую черточку своей модели, какъ онъ даже и умывалъ, причесывалъ и одѣвалъ ее такъ же во все чистенькое, какъ сдѣлалъ бы это со всякимъ милымъ его сердцу существомъ. И невольно заражаешься влюбленностью, съ какой Венеціановъ выписываетъ каждую мелочь, дополняя ее все новыми подробностями и точно не рѣшаясь съ нею разстаться. Въ живописныхъ созданіяхъ Венеціанова сквозитъ та же трогательная доброта, незлобивость и заботливость, которыми отличался и въ жизни этотъ маленькій, похожій скорѣй на учителя, человѣчекъ въ очкахъ. Получивъ деньги за свое »Гумно«, онъ сейчасъ же рѣшаетъ основать цѣлую свою школу, повсюду начинаетъ разыскивать способную и увлекающуюся живописью молодежь, идетъ за нею въ ту же милую его сердцу деревню, выпрашиваетъ у помѣщиковъ даровитыхъ учениковъ въ свою школу: не смущаясь высокомѣрными отказами, выпрашиваетъ для нихъ освобожденіе отъ крѣпостной неволи, входитъ самъ въ долги и всѣхъ одѣваетъ, поитъ и кормитъ.



61. ВЕНЕЦІАНОВЪ, А. Г. На жатвѣ (Лѣто)

Здѣсь, въ этой школѣ, ярко сказалась своеобразность взглядовъ Венеціанова на искусство и быстро создалось нѣчто, совершенно чуждое рутинѣ академизма. Здѣсь впервые обученіе живописи было поставлено на ту свободную и широкую ногу, на которую оно и до сихъ поръ еще не можетъ встать во многихъ школахъ Россіи. Вмѣсто скучныхъ оригиналовъ, передъ учениками была съ самаго начала натура, какой нибудь простой предметъ обычной обстановки, а потомъ болѣе сложныя группы той же nature morte. »На этихъ маловажныхъ предметахъ«, пишетъ Мокрицкій, — »ученикъ пріучалъ свой глазъ различать не только ихъ цвѣта, но и вещественную разницу: лента атласная, кусочекъ бархата, бѣлый холстяной платокъ, черепаховая гребенка или французская перчатка, золото, серебро — все это предметы, которыхъ матерьяльное различіе долженъ осязательно чувствовать и передать живописецъ«. Только справившись съ выполненіемъ такихъ группъ, ученикъ принимался за голову и фигуру человѣка и, наконецъ, начиналъ писать цѣлыя комнаты и залы съ одной, двумя оживляющими ихъ фигурами. Въ рисункахъ

ученикъ тоже добивался не академической штриховки рогожкой, а »съ полнымъ довѣріемъ къ натурѣ« искалъ только аккуратной и точной передачи того, что видѣлъ.

Была, однако, и обратная сторона въ этомъ преклоненіи передъ натурой, въ этомъ, говоря словами Мокрицкаго, ея »рабскомъ копированіи«.

Вотъ какъ характеризуетъ отношеніе Венеціанова къ задачамъ этотъ его ученикъ. »Нарисуй себѣ комнату по правиламъ перспективы и начни писать ее, не фантазируя: копируй натуру настолько, насколько видитъ глазъ твой, потомъ помѣсти въ ней, пожалуй, и человѣка и скопируй его тоже безхитростно, какъ стулъ, какъ лампу, дверь, замокъ, картину; человѣкъ выйдетъ такъ же натураленъ, какъ и полъ, на которомъ онъ стоитъ, и стулъ, на которомъ онъ сидитъ«. Понятно, что рядомъ съ трогательной влюбленностью въ натуру, такое отношеніе къ искусству неизбѣжно должно было приводить къ обезличенію художника, къ превращенію его въ какой-то копировальный аппаратъ, и нуженъ былъ недюжинный талантъ, чтобы при этомъ художникъ могъ сохранить свою индивидуальность. Къ какимъ странностямъ приводило иногда Венеціанова его отношеніе къ искусству, видно хотя бы изъ разсказа Мокрицкаго о томъ, какъ нѣкоторые заказы Венеціановъ давалъ иногда исполнить сразу нѣсколькимъ ученикамъ: одинъ писалъ одну фигуру, другой другую, а третій работалъ надъ перспективой комнаты, и т. д. И любопытно, что, разсказывая объ этомъ, Мокрицкій не видитъ тутъ ничего страннаго.

Впрочемъ, у самого Венеціанова и у его наиболѣе одаренныхъ учениковъ было слишкомъ много чувства, слишкомъ большое одушевленіе, чтобы могло проявиться безразличіе въ отношеніи къ натурѣ, и все, какъ созданное самимъ Венеціановымъ, такъ и написанное наиболѣе талантливыми его учениками, полно какой-то трогательной привлекательности. Изъ написаннаго учениками Венеціанова особенно интересны различные intérieur'ы дворцовыхъ и музейныхъ залъ, церквей, или старинныхъ кабинетовъ съ ихъ дѣдовскими диванами и »оживляющими ихъ человѣчками«. Одно время эти intérieurs дѣлаются даже совсѣмъ моднымъ родомъ живописи и ихъ пишутъ: графъ Толстой, академикъ Басинъ и др.

Изъ 35 учениковъ Венеціанова и другихъ развивавшихся подъ его вліяніемъ художниковъ выдвинулись: Крендовскій, Тырановъ, Плаховъ, Зеленцовъ, Крыловъ *, Мокрицкій, Щедровскій, Александръ Алексѣевъ, Михайловъ и, въ особенности, Зарянко, въ кисти котораго, рядомъ съ поразительно точнымъ копированіемъ натуры, ярче всего сказалось все, что было въ школѣ Венеціанова сухого и педантичнаго **.

Въ Галлереѣ представлены только нѣкоторые изъ учениковъ и прямыхъ послѣдователей Венеціанова, а именно: Алексѣй Васильевичъ Тырановъ двумя портретами, писателя Лажечникова и Айвазовскаго, Аполлонъ Николаевичъ Мокрицкій копіей съ »Пріѣзда жениха« Ѳедотова, Капитонъ Алексѣевичъ Зеленцовъ — рисункомъ »Продажа молока и сбитня«, Сергѣй Константиновичъ Зарянко — двумя женскими портретами и портретомъ самого Венеціанова. Затѣмъ въ Галлереѣ же: Зиновьева — »Рабочіе подъ дождемъ«, Плахова — »Столярная мастерская«, Гр. Михайлова, любимца Венеціанова — »Лаокоонъ«, Славянскаго — »Кабинетъ Венеціанова«, Эрасси — »Видъ Рейхенбаха«, и Чернышева — »Уличные музыканты«, »Рынокъ« и акварель »Венеціанскій рыбакъ«.

Не остался Венеціановъ безъ вліянія и на Тропинина, а на послѣдующихъ поколѣніяхъ художниковъ толчокъ, данный Венеціановымъ, сказывается вплоть до нашихъ дней.

Сказать, изъ какихъ источниковъ развилось творчество Венеціанова, трудно. На это нѣтъ никакихъ указаній ни у кого изъ писавшихъ о Венеціановѣ. Но, во всякомъ случаѣ, творчество это было въ духѣ времени. Такъ интересъ къ народной жизни проявился въ Россіи еще въ концѣ XVIII вѣка, когда рядомъ съ этнографическими изысканіями появляются сборники народныхъ пѣсенъ и былинъ, народныя сказки и имѣвшія большой успѣхъ »народныя оперы«. Даже сама Императрица написала тогда своего, составленнаго изъ поговорокъ, прибаутокъ и пѣсенъ »Ѳедула съ дѣтьми«. Наконецъ, у Радищева и Новикова на ряду съ сужденіями о жизни народа тоже попадаются цѣлыя народныя сцены.

Событія Отечественной войны отодвинули изученіе народной жизни на задній планъ, но не надолго, а во второй четверти столѣтія, говоря словами Пыпина, »стремленіе изучать народъ было въ воздухѣ«, и такіе изслѣдователи, какъ Надеждинъ, Сахаровъ, Снегиревъ, Пассекъ и затѣмъ Даль, являются уже настоящими отцами нашей этнографіи.

И при этомъ любопытно, что изслѣдователями народной жизни являются не столько патентованные ученые и профессора университета, сколько самые разнообразные любители, люди, выдвигаемые самимъ обществомъ. Такъ: Снегиревъ, хотя и принадлежалъ къ университетской коллегіи, но занимался предметомъ далекимъ отъ этнографіи — преподавалъ латинскій языкъ и служилъ въ цензурѣ; Сахаровъ былъ врачомъ при почтовыхъ учрежденіяхъ; Даль тоже докторъ, а Лажечниковъ, знатокъ малорусской этнографіи, былъ ботаникъ.

Вообще, это время было моментомъ дружнаго пробужденія самосознанія въ обществѣ и общество выдвигало одного за другимъ людей, стоявшихъ въ сторонѣ отъ оффиціальной науки и тѣмъ не менѣе двигавшихъ знаніе по совершенно новымъ путямъ *. И нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что скромный московскій землемѣръ Венеціановъ сталъ рисовать русскихъ мужиковъ, сцены изъ деревенскаго быта и т. п. Но все-таки въ живописи это былъ первый смѣлый шагъ въ сторону отъ академизма и его условности, къ безхитростному реализму, къ натурѣ и бытописанію. Венеціановъ первый открывалъ русскому художнику совершенно новые пути и дѣлалъ его близкимъ окружающей жизни.

И, тѣмъ не менѣе, Венеціанова нельзя считать настоящимъ выразителемъ настроенія, которымъ уже въ то время жило передовое русское общество. Для этого въ Венеціановѣ было слишкомъ много художника и слишкомъ мало гражданина, для этого въ самомъ дарованіи Венеціанова было слишкомъ мало литературности.

* Любопытно, что Крыловъ первый сталъ писать изъ нарочито выстроеннаго дома русскую зиму съ натуры.

** Вотъ имена собственно учениковъ Венеціановской школы по списку Петрова (»А. Г. Венеціановъ« Рус. Стар. 1878 г.)

1) Тырановъ, 2) Крыловъ, 3) Александръ Алексѣевъ, 4) Златовъ, 5) Беллеръ, 6) Денисовъ, 7) Зиновьевъ, 8) Ушаковъ, 9) Скворцовъ, 10) Булатовъ, 11) Николаевъ, 12) Давыдовъ, 13) Васильевъ Алексѣй, 14) Аврорінъ, 15) Гальяновъ, 16) Крендовскій, 17) Рождественская, 18) Плаховъ, 19) Житневъ, 20) Тухаринов, 21) Печенкинъ, 22) Мокрицкій 23) Зарянко, 24) Капириллъ, 25) Сергѣй Алексѣевъ, 26) Григорій Михайловъ прозванный Венеціановымъ, 27) Александръ Михайловъ, 28) Липинъ, 29) Игнинъ, 30) Славянскій 31) Антоновъ, 32) Бурдинъ, 33) Иванъ Смирновъ, 34) Алексѣй Чернышевъ и 35) Эрассы.

* Пыпинъ въ своей »Исторіи русской этнографіи« приводитъ любопытную справку о томъ, кто занимался тогда русской археологіей и т. п. »Кормчую книгу«, напримѣръ, объяснялъ нѣмецъ, чиновникъ II-го отдѣленія Розенкампфъ, бѣлорусскій архивъ разбиралъ протоіерей лейбъ-гвардіи Финляндскаго полка Григоровичъ, славянской исторіи оказывалъ серьезныя услуги врачъ Венелинъ, научную нумизматику создалъ московскій предводитель дворянства Чертковъ, Литву изслѣдовалъ чиновникъ Управленія путей сообщенія Боричевскій, и т. д.

Онъ былъ занятъ всецѣло живописными задачами и на окружающее смотрѣлъ съ чисто внѣшней стороны, невольно прикрашивая его и не заглядывая въ его скрытый смыслъ. А между тѣмъ, въ періодъ расцвѣта таланта Венеціанова Россія переживала періодъ смятенія, послѣдовавшаго за 14-мъ декабря, и тѣмъ, кто осмѣливался еще задумываться надъ окружающимъ, было, конечно, не до идилліи благообразныхъ Венеціановскихъ мужичковъ, да и вообще не до искусства. Тѣ же круги, которыхъ не коснулся разгромъ двадцать пятаго года, вообще мало вниманія удѣляли Россіи или ея жизни и находили гораздо болѣе интереснаго въ развертывавшейся махровымъ цвѣткомъ роскошной живописи Брюллова.—Къ концу жизни Венеціанова интересъ къ нему вообще сталъ падать. Даже многіе изъ учениковъ его начали къ нему охладѣвать, измѣняли его завѣтамъ и переходили подъ крылышко Академіи, хотя и здѣсь рѣшительно никто изъ нихъ ничѣмъ проявить себя не смогъ....

Вообще послѣдній періодъ жизни протекъ для Венеціанова очень печально. Созданное имъ дѣло разваливалось на его глазахъ, совершенно чуждая ему Академія торжествовала, въ цѣпи ея добровольно шли тѣ, кого онъ такъ любовно лелѣялъ, и за годъ до появленія на выставкахъ пришедшаго на смѣну Венеціановцевъ Ѳедотова Венеціановъ умеръ (въ 1847 году, т. е. шестидесяти семи лѣтъ отъ роду). Его разбили лошади на пути въ Тверь.

Произведеній, написанныхъ Венеціановымъ, извѣстно очень много, и среди нихъ имѣется нѣсколько великолѣпныхъ русскихъ жанровыхъ картинъ въ томъ смыслѣ слова, который мы придаемъ ему теперь. Самыя характерныя изъ нихъ »Причащеніе умирающей« *и »Помѣщица, занятая хозяйствомъ« *. Но громадное большинство произведеній художника — просто и превосходно написанные этюды бабъ, мужиковъ и дворовыхъ людей, иногда соединенныхъ въ группы и снабженныхъ разными аксессуарами. Вѣрнѣе сказать даже, что всѣ эти »Акульки съ подойникомъ« и »Терехи съ топоромъ« просто портреты крѣпостныхъ людей Венеціанова или его знакомыхъ. И вмѣстѣ съ тѣмъ, все это удивительно ярко, правдиво и просто впервые изображенные на полотнѣ русскіе люди. Вокругъ нихъ настоящій русскій пейзажъ и настоящая обстановка русской деревни. Венеціановъ своими созданіями точно открывалъ Россію глазамъ русскихъ людей, и дѣлалъ это съ удивительнымъ совершенствомъ и красотой. Смотря на его произведенія, съ трудомъ вѣришь, что у этого скромнаго художника не было ни одного предшественника, что онъ сразу достигъ того, чего иногда достигали десятками лѣтъ цѣлыя школы живописцевъ.

Послѣ Венеціанова путь для развитія русскаго реальнаго жанра былъ уже свободно открытъ. На этомъ пути, дѣйствительно, скоро появляется цѣлая дружная художественная рать, и если на идейной сторонѣ ея работы сильно сказалось вліяніе Ѳедотова, то все таки отцомъ ея реализма, какъ и реализма самого Ѳедотова, является, безъ сомнѣнія, Венеціановъ.

Въ Галлереѣ семь прекрасныхъ работъ Венеціанова масляными красками, и среди нихъ извѣстная картина »Вотъ-те и батькинъ обѣдъ« (сним. на стр. 75-й), прекрасная »Голова мальчика« (сним. на стр. 76-й), удивительно правдиво прочувствованное русское »Лѣто« (»На жатвѣ«, сним. на стр. 77-й) и великолѣпная »Весна« (»На пашнѣ«). Кромѣ того, въ залѣ рисунковъ двѣ работы Венеціанова карандашомъ: »На гуляньѣ« и »Близъ Петербургской биржи«.

Черезъ годъ послѣ смерти Венеціанова, въ 1848 году выступилъ со своими первыми картинами прямой его преемникъ Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ.



62. ѲЕДОТОВЪ, П. А. Портретъ Ѳ. Е. Яковлева.

Въ біографіи его много сходнаго съ Венеціановымъ. Такой же, какъ и Венеціановъ, московскій уроженецъ (родился въ 1815 г.), Ѳедотовъ растетъ и складывается въ крупную художественную величину далеко отъ всякихъ академическихъ вліяній или интересующихся искусствомъ кружковъ, готовитъ себя сначала совсѣмъ не для живописи, а для военной службы, и только уже прослуживъ десять лѣтъ въ полку и создавъ цѣлый рядъ прекраснѣйшихъ произведеній, выходитъ въ отставку и отдается всецѣло искусству.

Сынъ отставного екатерининскаго офицера, Ѳедотовъ сначала росъ, предоставленный себѣ, въ условіяхъ небогатой городской семьи, а затѣмъ поступилъ въ кадетскій корпусъ, гдѣ требовали отъ ученика только старательнаго прохожденія наукъ по программѣ и фронтовой службы. Здѣсь Ѳедотовъ скоро сталъ отличаться по наукамъ, а въ 1833 году, т. е. 18-ти лѣтъ отъ роду, первымъ окончилъ курсъ и былъ выпущенъ въ гвардію, при чемъ, однако, былъ и отмѣченъ въ рисованіи и черченіи плановъ лѣнивымъ. »Вѣроятно, уже и парадный выпускной актъ, съ музыкой, первая роль, которую онъ игралъ здѣсь, при многочисленномъ собраніи, пробудили въ ребяческой душѣ сознаніе собственной силы, а затѣмъ желаніе дѣйствовать«,—пишетъ о себѣ въ третьемъ лицѣ въ своей автобіографической замѣткѣ самъ Ѳедотовъ *.

»Поэтому книги, не могшія доставить этого, были оставлены для карандаша, силу котораго онъ испыталъ еще въ корпусѣ, гдѣ гордо поправлялъ рисунки другихъ и за это получалъ булки. За свои же рисунки булокъ получать было

* Москов. Румянцевскій Музей и Музей Имп. Алекс. III въ С. Петербургѣ.

* »Москвитянинъ« 1853.

не съ кого, и потому они всегда были неокончены, за что и отмѣченъ онъ лѣнивымъ. И вотъ, первымъ опытомъ его передразнивать натуру былъ простой видъ изъ окна; потомъ карандашъ задѣлъ и прохожихъ. Далѣе онъ упросилъ одного изъ снисходительныхъ товарищей посидѣть смирно и срисовалъ его очень похоже; это возбудило охоту посидѣть смирно и у другихъ,—похоже опять, и опять, и вотъ, стали уже говорить, что портреты, которые рисуетъ Ѳедотовъ, всегда похожи. Самолюбіе было затронуто, и близкое сосѣдство между Академіей и л.-гв. Финляндскимъ полкомъ, въ которомъ служилъ Ѳедотовъ, дали ему возможность въ свободные дни ходить на вечерніе классы въ Академію поучиться.... Такимъ образомъ, хотя прерывисто, но съ любовью посѣщалъ Ѳедотовъ рисовальные классы, познакомился съ художниками кое-чего понабрался отъ нихъ; накопилъ нѣсколько тетрадокъ разныхъ сценъ изъ обыкновенной жизни и началъ замышлять сдѣлать цѣлую картину акварелью«.



63. ѲЕДОТОВЪ, П. А. Бѣдной дѣвушкѣ краса смертная коса!

Картина эта и была вскорѣ исполнена. Она представляла восторженную встрѣчу Финляндскимъ полкомъ Великаго Князя Михаила Павловича, возвратившагося послѣ болѣзни изъ-за границы, и оказалась прелестною жанровой сценой. Это былъ не только рядъ мастерски нарисованныхъ портретовъ. Это было нѣчто совершенно новое и по свѣжести композиціи, и по какой-то удивительной простотѣ, точно художникъ ничего не зналъ о томъ, какъ принято писать картины, а просто взялъ то, что было передъ его глазами, пронизавъ все удивительно яркимъ единствомъ настроенія. Акварель была поднесена виновнику торжества. Великій Князь прислалъ художнику въ благодарность брилліантовый перстень и »этимъ перстнемъ окончательно припечаталось въ душѣ Ѳедотова художественное самолюбіе«, пишетъ о себѣ художникъ.

»Но служба должна была идти своимъ порядкомъ, а между тѣмъ, на досугахъ затѣяна художникомъ другая картина въ лицахъ: освященіе знаменъ въ обновленномъ (Зимнемъ) дворцѣ; нѣсколько генераловъ и первый планъ рядовыхъ уже окончены; но, вотъ, командировка, учебная команда, къ службѣ надо удвоенное вниманіе — и прощай рисованіе!«.... Однако, художника уже замѣтило заинтересовавшееся имъ начальство. Послѣ удачнаго смотра, отличившагося Ѳедотова и начатую имъ картину снова представили Великому Князю. Великій Князь просилъ о немъ Государя, и художнику предоставлено было право добровольно оставить службу, выйдя въ отставку съ пенсіей 100 рублей ассигнаціями въ мѣсяцъ. Впрочемъ, Ѳедотовъ медлилъ и только увѣрившись еще больше въ себѣ послѣ сдѣланнаго ему Наслѣдникомъ Цесаревичемъ заказа двухъ бивуачныхъ сценъ, рѣшился, наконецъ, испросить разрѣшенія воспользоваться дарованнымъ ему правомъ и вышелъ въ отставку

Простясь съ полкомъ, Ѳедотовъ переселился въ маленькую, бѣдную квартирку, рядомъ съ чердакомъ, такую холодную, что заниматься надо было въ мѣховомъ халатѣ, питался 15-ти-копеечнымъ обѣдомъ, и весь отдался работѣ. »Дорогу въ рисовальные классы онъ уже хорошо зналъ«, говоритъ онъ о себѣ. Думая сдѣлаться баталистомъ, онъ поступилъ въ мастерскую Зауэрвейда, принялся изучать лошадь и набрасывать бытовые эскизы, но и на этихъ эскизахъ выходили не баталіи, а жанровыя сценки изъ военной жизни. Наконецъ, »старая страсть къ нравственно критическимъ сценамъ изъ обыкновенной жизни, прорывавшаяся уже и прежде (и наиболѣе утвержденная въ душѣ)« говоритъ о себѣ самъ художникъ, -»получивши поощрительный отзывъ и благословеніе на чинъ народнаго нравописателя отъ И. А. Крылова, теперь на свободѣ развивалась вполнѣ, такъ что профессоръ его Зауэрвейдъ нашелъ не лишнимъ оставить ученика своему собственному влеченію«, и изъ-подъ кисти Ѳедотова выходитъ цѣлая серія чрезвычайно любопытныхъ, большею частью, юмористическихъ эскизовъ.

Въ Галлереѣ рядъ созданій Ѳедотова, относящихся именно къ этому періоду его работъ. Въ направленіи своего



творчества художникъ здѣсь всего болѣе подходитъ къ Гогарту, которымъ, дѣйствительно, страшно увлекался и ради его изученія даже собирался уѣхать въ Англію. Однако это былъ все-таки настоящій русскій Гогартъ, не только знавшій и понимавшій русскую жизнь въ самыхъ интимныхъ ея чертахъ, но и удивительно русскій по самому характеру своей насмѣшки. Мелочи жизни русскаго обывателя были захвачены Ѳедотовымъ въ этихъ эскизахъ съ такою яркостью, что затѣмъ преемники его цѣлыя десятилѣтія могли давать только перепѣвы его же мотивовъ.

Въ этихъ эскизахъ ярко сказывается та чрезвычайная простота и трезвость взгляда на жизнь, которыя подчеркиваетъ въ Ѳедотовѣ его другъ Дружининъ, его вражда ко всякой рисовкѣ и большая наклонность къ насмѣшкѣ. Но не одни эти эскизы увлекаютъ Ѳедотова и въ эти годы его жизни. Благодаря разносторонности своего таланта, онъ все еще разбрасывается. Рядомъ съ живописью онъ постоянно забавляется писаніемъ юмористическихъ стихотвореній, настолько подчасъ удачныхъ, что они одни уже могли бы сдѣлать имя его

Наконецъ, въ 1847-мъ году Ѳедотовъ закончилъ двѣ первыхъ своихъ масляныхъ картины и представилъ »Свѣжаго кавалера« и »Разборчивую невѣсту« на судъ Академіи. Картины эти общеизвѣстны, и достаточно напомнить, что первая изображаетъ утро послѣ пирушки по поводу полученія чиновникомъ перваго ордена, который онъ нацѣпилъ на свой халатъ, а вторая представляетъ горбатаго уродца на колѣняхъ передъ засидѣвшейся въ дѣвкахъ невѣстой. Успѣхъ Ѳедотова былъ громаденъ, и даже самъ Брюлловъ сказалъ Ѳедотову, что онъ »опередилъ« и его, и Гогарта, у котораго »карикатура, а у васъ натура«.

»Между тѣмъ«,—говоритъ Ѳедотовъ, »начата была картина »Женитьба маіора«, которою Брюлловъ тоже чрезвычайно былъ доволенъ«. Академія испросила Ѳедотову 700 рублей пособія для окончанія работы, и черезъ годъ она, вмѣстѣ со »Свѣжимъ кавалеромъ« и »Разборчивой невѣстой«, появилась на академической выставкѣ. Успѣхъ въ публикѣ былъ колоссаленъ. »Имя Павла Андреевича гремѣло по городу, разсказываетъ Дружининъ.—Я бросился въ Академію и уви-



64. ѲЕДОТОВЪ, П. А. Смерть Фидельки

извѣстнымъ. Въ то же время онъ сочиняетъ романсы и пишетъ къ нимъ музыку. Въ живописи онъ также непостоянёнъ и отъ забавной каррикатуры вдругъ переходитъ къ старательному изученію натуры, а затѣмъ увлекается эскизомъ для того, чтобы отъ него вернуться къ ряду серьезныхъ этюдовъ карандашомъ и акварелью. Наконецъ, »черезъ три года этюдныхъ«,—читаемъ мы въ автобіографіи Ѳедотова,—»начались пробы писанія въ миніатюрѣ масляными красками. Для практики онъ (т. е. Ѳедотовъ) переписалъ этой манерой портреты почти всѣхъ своихъ знакомыхъ и потомъ принялся за несложныя картины«. Эти портреты, на которыхъ »учился« Ѳедотовъ живописи,—рядъ превосходнѣйшихъ созданій русскаго портрета вообще. Идя по стопамъ Кипренскаго, Ѳедотовъ даетъ въ нихъ цѣлую галлерею своихъ современниковъ, написанныхъ мастерскою кистью, изумительно правдиво, просто и подчасъ съ такой передачею внутренней жизни изображеннаго лица, что одни эти портреты должны были бы вписать имя Ѳедотова въ исторію русскаго искусства *

дѣлъ въ одной изъ боковыхъ залъ великія толпы народа. Все пространство отъ картинъ до дверей было запружено любопытными; едва-едва, съ помощью лорнета и приподнявшись на цыпочкахъ, успѣлъ я усмотрѣть за толпой картины, столь мнѣ знакомыя«.

Картина »Женитьба маіора«, какъ извѣстно, изображала моментъ, когда »сваха безсовѣстная привираха« приводитъ купеческой дочкѣ жениха-маіора. Хозяинъ суетится.

И, вотъ, извольте посмотрѣть,
Какъ хозяинъ-купецъ,
Невѣстинъ отецъ,
Не сладитъ съ сюртукомъ,
Онъ [illegible]комъ больше съ армякомъ.
Какъ и наша невѣста
Не найдетъ сдуру мѣста:
Мужчина чужой.
Ай, срамъ-то какой..
А умная мать
За платье хвать..—
Вотъ, извольте посмотрѣть,
Какъ въ другой горницѣ

* См. статью Н. И. Романова и снимки съ портретовъ въ »Старыхъ Годахъ« 1907 Ноябрь

Грозитъ ястребъ горлицѣ,
Какъ маіоръ, толстый, бравый,
Карманъ дырявый,
Крутитъ свой усъ,
Я, дескать, до денегъ доберусь...

Въ русскомъ обществѣ уже развивалось самосознаніе; общество не могло быть довольно ни самимъ собой, ни условіями русской жизни, и ѣдко смѣялось надъ собою. »Горе отъ ума« уже давно сдѣлалось настольной книгой въ каждой интеллигентной семьѣ и въ тысячахъ списковъ расходилось по Россіи. Въ 1836 году состоялось первое представленіе »Ревизора«, въ 1842 году вышелъ въ свѣтъ первый томъ »Мертвыхъ душъ«, и русскій интеллигентъ, еще съ первыхъ Крыловскихъ басенъ привыкшій многое читать между строкъ, конечно, съ увлеченіемъ переписывалъ и хранилъ въ своемъ столѣ разсказы Ѳедотова о томъ, какъ идетъ служба въ разныхъ комиссаріатахъ, полиціи, таможняхъ, и какъ тамъ:

Вѣдь нельзя сказать берутъ:
Чисто на-чисто дерутъ,
Начиная съ самой справки.
Ты придешь, такъ точно въ лавкѣ,
Тамъ на все ужъ такса есть,
И не стоитъ мало несть.

Ту же литературную сторону прежде всего оцѣнило русское общество и въ картинахъ Ѳедотова. Его »Свѣжаго кавалера« каждый зритель самъ дополнялъ такимъ же юмористическимъ разсказомъ, какой былъ сочиненъ Ѳедотовымъ къ его »Сватовству маіора«. А между тѣмъ, въ этихъ картинахъ была и громадная художественная цѣнность. Передавая всю внѣшнюю сторону русской жизни съ совершенствомъ, никакъ не меньшимъ Венеціановскаго, Ѳедотовъ внесъ въ передачу человѣческаго лица и его выраженія столько новой правды и силы, что становится вполнѣ понятнымъ, почему его слава такъ скоро затмила собой Венеціанова. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, это былъ и крутой поворотъ въ сторону той »содержательности« картинъ, которая скоро спутала задачи живописи съ задачами публицистики и надолго увела русское искусство въ сторону отъ прямой его дороги.

Съ окончаніемъ »Женитьбы маіора« въ творчествѣ Ѳедотова замѣчаются признаки перелома. Вмѣсто своихъ веселыхъ, насмѣшливыхъ картинъ, онъ вдругъ затѣваетъ Мадонну съ Младенцемъ, сцену печальнаго возвращенія институтки въ бѣдную семью родителей и пишетъ грустную »Вдовушку« въ платьѣ съ плёрезами, а подлѣ нея ставитъ свой собственный портретъ въ офицерскомъ мундирѣ....*

Чѣмъ обусловливался этотъ поворотъ, остается невыясненнымъ. Причины его ускользнули отъ вниманія даже и тѣхъ, кто считалъ себя въ числѣ друзей Ѳедотова. Было ли это нѣчто новое, нарождавшееся въ душѣ художника, больное и совершенно ему чуждое, или же, наоборотъ, подъ смѣхомъ и весельемъ всѣхъ предыдущихъ замысловъ художника незамѣтно для него самого всегда жила жажда личнаго счастья, женской любви и тоска по нихъ отсутствію? Все это остается подъ знакомъ вопроса. Извѣстно только, что жилось въ это время Ѳедотову тяжело. Несмотря на его успѣхъ, матеріальное положеніе его было очень плохо. Приходилось помогать и отцу, и сестрамъ, и волей-неволей принимать заказы на повтореніе картинъ, такъ что художникъ цѣлыми мѣсяцами работалъ надъ копіями, вмѣсто того чтобы создавать новыя вещи, а въ нихъ мы, несомнѣнно, увидѣли бы совершенно новаго Ѳедотова. Налетъ карикатурности къ этому времени уже совсѣмъ слетаетъ съ его замысловъ, и Ѳедотовъ все больше и больше заглядываетъ въ жизнь человѣческой души. Какъ далекъ, напримѣръ, отъ »Женитьбы маіора« его эскизъ »Жизни офицера въ деревнѣ«* съ разлитымъ въ немъ впечатлѣніемъ безысходной, одурѣвающей скуки?!. Но ничего болѣе Ѳедотову уже не удалось закончить. Лѣтомъ 1852 года у Ѳедотова появились первые припадки психическаго страданія. Въ душѣ его ярко проснулась болѣзненная жажда какой-то иной, неизвѣданной имъ жизни, и вылилась въ восторженный бредъ объ очаровательной, ждущей его влюбленной невѣстѣ. Онъ закупалъ для нея подарки, сорилъ деньгами, затѣмъ впалъ въ буйный маніакальный припадокъ и былъ отвезенъ въ больницу, гдѣ, промучившись нѣсколько мѣсяцевъ, умеръ, всего на 38-мъ году жизни.

Въ Галлереѣ рядъ превосходныхъ созданій Ѳедотова: двадцать двѣ вещи въ залѣ рисунковъ, среди нихъ отличные портреты отца художника и самого Ѳедотова съ товарищами по полку, а также сепіи, изъ которыхъ двѣ воспроизведены на стр. 80-й и 81-й, повтореніе »Вдовушки« (геліогравюра 9-я), »Жена модница«, портреты Ростопчиной и Яковлева (сним. на стр. 79-й) и, наконецъ, эскизъ »Прихода гренадера Дворцовой роты въ бывшую свою роту Финляндскаго полка«. Кромѣ того, въ Галлереѣ прекрасная копія Мокрицкаго съ »Женитьбы маіора«.

Художественное творчество Брюллова, Иванова и Венеціанова съ Ѳедотовымъ даетъ въ серединѣ XIX-го вѣка яркую картину того, къ чему пришла въ это время русская живопись. Въ лицѣ этихъ могучихъ художниковъ уже опредѣляются очень ярко тѣ три направленія, по которымъ должно было развиваться русское искусство, причемъ, Венеціановъ съ Ѳедотовымъ открываютъ собой богатѣйшую галлерею художниковъ реалистовъ, Ивановъ является родоначальникомъ религіозно-исторической живописи, а Брюлловъ яркимъ огнемъ вспыхиваетъ на закатѣ академизма, идущаго затѣмъ уже неудержимо подъ уклонъ.

Обзоръ всего этого составитъ уже содержаніе II-ой части настоящаго труда.

* Картина въ Солдатенк. Собр. Рум. Музея. Повтореніе картины въ Галлереѣ (воспроизведена на геліогравюрѣ 9-й).

* Въ собр. Остроухова въ Москвѣ.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ.



1 В. Г. ПЕРОВЪ. Пріѣздъ гувернантки въ купеческій домъ.

I.

ЖИВОПИСЬ 60-ХЪ И ПОСЛѢДУЮЩИХЪ ГОДОВЪ.

Общественное движеніе, охватившее широкой волной Россію послѣ Крымской кампаніи, не могло не увлечь за собою русскихъ художниковъ.

Освобожденіе крестьянъ и рядъ послѣдовавшихъ реформъ открыли передъ русскимъ обществомъ широкіе горизонты и призвали его къ дружной работѣ устроенія своей и народной жизни. Литература обратилась къ изученію народа и общества во всемъ разнообразіи ихъ жизни и на каждомъ шагу открывала не мало темныхъ сторонъ, но эти темныя стороны, хотя и вызывали въ писателѣ горячее негодованіе, но не подрывали въ немъ вѣры въ возможность лучшаго будущаго. Возмущаясь, онъ продолжалъ вѣрить въ скорое наступленіе лучшей жизни, и самъ хотѣлъ, по мѣрѣ силъ, способствовать этому. Отсюда тотъ обличительный характеръ, который мало по малу проникъ во всю литературу.

По тому же пути, вслѣдъ за литературой, устремилась и живопись. Введенное въ концѣ 50-хъ годовъ въ Академію преподаваніе общеобразовательныхъ предметовъ уже само собою нѣсколько способствовало расширенію умственнаго кругозора молодыхъ художниковъ, а происшедшее еще въ 40-хъ годахъ уничтоженіе академическаго интерната (»казеннокоштныхъ«) сблизило учениковъ Академіи съ университетской молодежью и познакомило со всѣмъ, что волновало русскую интеллигенцію. Понятно, что искусство при этомъ должно было получить особый характеръ и отразить на себѣ запросы и вѣянія окружавшей жизни.

Вокругъ шла ломка устарѣлыхъ формъ и горячая работа построенія новыхъ, и художнику было не до »звуковъ сладкихъ и молитвъ«. Онъ хотѣлъ прежде всего чувствовать себя гражданиномъ, и изъ подъ кисти его неизбѣжно стали выходить произведенія, полныя »гражданской скорби« и »гражданскихъ мотивовъ«. Живопись, какъ красота формы и тона отошла на задній планъ. »Совершенство формы не составляетъ характеристической черты изящныхъ искусствъ«, — писалъ человѣкъ, къ голосу котораго прислушивалась вся интеллигенція.* »Эстетика есть самый прочный элементъ умственнаго застоя и самый надежный врагъ разумнаго прогресса« писалъ другой популярный критикъ, Писаревъ. »Воспроизведеніе жизни — общій характеристическій признакъ искусства и сущность его«, »другое его назначеніе — объясненіе жизни« и наконецъ »приговоръ о явленіяхъ жизни« . . . . . . »Истинная красота«, писалъ Чернышевскій далѣе, »высочайшая красота есть именно красота . . . дѣйствительности, а не красота, созданная искусствомъ« . . .

»Дѣйствительность не только живѣе, но совершеннѣе фантазіи.« »Образы фантазіи — только блѣдная и почти всегда неудачная передѣлка дѣйствительности.« »Единственная цѣль . . . искусства — дать . . . возможность познакомиться съ прекраснымъ въ дѣйствительности тѣмъ людямъ, которые не имѣли возможности насладиться имъ на самомъ дѣлѣ.«

* Чернышевскій. Эст. отнош иск. къ дѣйств

И въ отвѣтъ на такой приговоръ эстетики изъ среды самихъ художниковъ раздается голосъ, требующій отъ искусства того же... »Художникъ есть критикъ общественной жизни« восклицаетъ въ одномъ изъ писемъ Крамской... »Какой такой идіотъ найдется у насъ между художниками, который сталъ бы говорить: Дѣло земства — пустячки, или тамъ правосудіе, а вотъ искусство!... Не знаю, не видалъ такихъ.«

. . »Соображеніе о красотѣ линій«, по приговору самого художника, »отходило на задній планъ, а на первомъ мѣстѣ стояло »выраженіе мысли«. — ... »Художественное произведеніе можно считать истиннымъ«, говорила эстетическая критика, »если въ него вложено здоровое содержаніе«.» Содержаніе, достойное вниманія мыслящаго человѣка, одно только въ состояніи избавить искусство отъ упрека, будто-бы оно — пустая забава.« И подъ этимъ »содержаніемъ« понимался исключительно сюжетъ. Художественное произведеніе должно было представлять или описаніе достойныхъ вниманія явленій или разсказъ. Этого разсказа требовали впослѣдствіи отъ картины даже офиціально разсылаемыя художниками правила пріема картинъ на выставку.

Художникъ хотѣлъ обращать вниманіе общества на явленія окружающей жизни и освѣщать ихъ съ точки зрѣнія господствовавшаго прогрессивнаго направленія. Онъ хотѣлъ своими картинами такъ или иначе поучать. Окружающее-же общество сосредоточивало въ то время все свое вниманіе на государственныхъ и общественныхъ формахъ жизни и на взаимодѣйствіи человѣческихъ отношеній. Оно вѣрило, что жизнь тяжела и печальна только потому, что люди еще не сумѣли создать для нея должныхъ формъ, а между тѣмъ эти формы такъ возможны. Стоитъ только измѣнить къ лучшему формы и условія общественной жизни, и на землѣ наступитъ рай. Увлеченный общимъ теченіемъ, художникъ не задумывался надъ »проклятыми« вопросами внутренней жизни человѣка, какъ не задумывался тогда надъ ними почти никто. Его не интересовали ни трагедія вѣчной неудовлетворенности, ни другія противорѣчія строптиваго человѣческаго духа . .

Все вниманіе художника было устремлено на явленія окружавшей его внѣшней жизни и все, что казалось прежде недостойнымъ искусства и недостаточно для этого »высокимъ«, — стало главнымъ предметомъ его наблюденій. Жизнь состоитъ изъ будней, и художникъ хотѣлъ изображать ихъ со всей ихъ незамысловатой драмой, со всѣмъ, что есть въ нихъ радостнаго, смѣшного или возмутительнаго, а сосредоточивая на всемъ этомъ свое вниманіе, онъ склоненъ былъ невольно переоцѣнивать значеніе многаго, бросавшагося ему въ глаза. Онъ подчеркивалъ случайное явленіе и возводилъ его въ роль типичнаго факта, онъ преувеличивалъ смѣшную или возмутительную сторону явленія и впадалъ въ тенденціозность. Вообще искусство низводилось къ роли иллюстраціи мысли и изображенію того, что иногда гораздо лучше можно было бы выразить словами. Всѣ точно забыли, что у живописи, какъ и у музыки, есть своя область, гдѣ совершенно безсильно слово...

Преслѣдуя, прежде всего, »воспроизведеніе дѣйствительности«, художникъ этой эпохи довелъ реальность своихъ произведеній до значительнаго совершенства. Въ его картинахъ русская природа и русская жизнь, выступаютъ все съ большею и большею яркостью и при томъ понятыя русскимъ человѣкомъ. »Русское искусство народилось«, восклицалъ Крамской, восхищенный успѣхами своихъ товарищей. Время же отъ времени, вопреки всѣмъ стремленіямъ поучать, властно овладѣвало художникомъ и простое поэтическое чувство, и изъ подъ кисти его выходило произведеніе, полное дѣйствительной красоты, ибо художникъ всегда былъ и будетъ поэтомъ, въ какіе бы тиски предвзятыхъ теорій онъ себя ни загонялъ, и какими бы дидактическими цѣлями онъ ни задавался.

Художникъ научился познавать природу и, въ страстномъ поклоненіи ея красотѣ, хотѣлъ её всю цѣликомъ перенести въ свою картину. Онъ вѣрилъ, что природа будетъ въ его картинѣ тою же, какою онъ видѣлъ ее передъ собою. Онъ хотѣлъ »объяснять жизнь«, и самое объясняемое хотѣлъ воссоздать передъ зрителемъ во всей его правдѣ и полнотѣ, и это пониманіе живописи, прежде всего какъ воспроизведенія дѣйствительности, было уже громаднымъ шагомъ впередъ, сравнительно съ тѣмъ временемъ, когда, срисовывая съ натуры, считали долгомъ »не копировать дурную часть въ натурѣ« а »поправлять видимые недостатки... по антикамъ«, передѣлывая натурщика въ античнаго героя... Все это направленіе, несмотря на его увлеченіе литературностью въ живописи, было уже неизмѣримо далеко отъ того времени, когда даже творецъ »Явленія Христа« Александръ Ивановъ все таки требовалъ »облагораживанья формъ«...

Яркими представителями этого направленія были В. Г. Перовъ, нѣкоторые другіе его современники, затѣмъ все »Товарищество передвижныхъ выставокъ« и В. В. Верещагинъ.

Перовъ выступилъ съ своими картинами еще въ 1858 году и, слѣдовательно, за 13 лѣтъ до первой передвижной выставки, но между нимъ и передвижниками такъ много общаго, что естественнѣе всего и этого ихъ предшественника разсматривать на ряду съ ними, тѣмъ болѣе, что онъ былъ однимъ изъ основателей »Товарищества« и нѣкоторое время оставался его членомъ. Дѣятельность же передвижниковъ нельзя разсматривать, не коснувшись самой исторіи возникновенія »Товарищества« и потому къ ней мы прежде всего и обратимся.

Академія художествъ въ 50-хъ годахъ представляла собою нѣчто довольно печальное. Вотъ какъ описываетъ ее въ своихъ воспоминаніяхъ художникъ Н. Н. Ге:

. . »Академія, т. е. Совѣтъ, для насъ былъ въ родѣ Олимпа. Эти боги были недосягаемы... Ученики учились другъ у друга, ... и кто могъ помочь наглядно, тотъ и руководилъ. Руководили даже старые опытные натурщики: Тарасъ и Василій. Тарасъ былъ самъ большой любитель и обладалъ богатымъ собраніемъ медалированныхъ этюдовъ, которые пріобрѣталъ отъ учениковъ за разныя услуги; и вотъ, замѣчая слишкомъ крайнее уклоненіе нашей манеры въ какую нибудь сторону, онъ приносилъ этюдъ, который наглядно намъ указывалъ нашу ошибку, приговаривая: вотъ какъ надо писать. ... Музеи были мало доступны. Эрмитажъ требовалъ фрака, посѣщеніе же академическаго музея пріобрѣталось подкупомъ сторожа и приходилось смотрѣть Рафаэля со страхомъ и оглядкой, чтобы не быть выгнаннымъ буквально въ шею смотрителемъ... Профессора мало посѣщали классы; дѣятельность ихъ ограничивалась экзаменами, а которые посѣщали, не

могли быть желанными . . . Жаль было дать рисунокъ окончательно испортить профессорскими чертами.« У нѣкоторыхъ преподавателей были особые личные ученики, которые жили у нихъ на безправномъ положеніи и въ роли подмастерій. Одному ученику долго не давали серебряной медали за рисунокъ, а за программу, которую онъ написалъ, его хозяинъ получилъ званіе профессора; . . . »этою цѣною онъ заслужилъ постель: до этого онъ спалъ на сундукѣ«.

Взгляды на искусство у большинства профессоровъ отличались рутинностью. Царило дѣленіе искусства на »высокое« и »низкое«, и пробнымъ камнемъ талантливости ученика оставались программы на мифологическія, напыщенныя историческія и аллегорическія темы.

А тамъ, за стѣнами Академіи, въ литературѣ, все ярче и ярче разгоралось увлеченье реалистическими теченіями и все жанромъ, и самое различіе между »родомъ живописи жанра и исторической уничтожается«. »Золотая медаль второго достоинства награждаетъ лапти и сермяги«, какъ выражается Крамской.

Струя жизни врывается въ стоячія воды рутины и Академіи надо дѣлать выборъ. Надо либо бороться съ новшествомъ, какъ вреднымъ теченіемъ, либо признать его и самой стать во главѣ движенія. Но и здѣсь произошло то же, чему не мало встрѣчается въ жизни примѣровъ. Прогрессивному движенію сначала дѣлаютъ уступки, серьезности его, какъ будто, никто не сознаетъ и на него смотрятъ какъ на излишекъ пара, которому надо дать выходъ изъ котла. Результатъ получается однако обратный. Уступки только подливаютъ масла въ огонь и разжигаютъ движеніе. Огонь, пробѣгавшій сначала боязливыми струйками, разгорается въ пламя, а въ рѣшительный мо-



2. В. Г. ПЕРОВЪ. Чаепитіе въ Мытищахъ. Рисунокъ.

громче и громче говорилось о необходимости всесторонняго изученія жизни. Все сильнѣе и сильнѣе развивалось общественное движеніе и, само собою разумѣется, что ученики начинали жить раздвоенною жизнью. Всѣ симпатіи ихъ были далеко за стѣнами Академіи, а между тѣмъ отъ Академіи зависила вся ихъ будущность.

Въ результатѣ и въ Академіи начинаютъ мало по малу появляться картинки въ духѣ Ѳедотовскаго жанра: »Сватовство чиновника« Петрова, »Поздравленіе молодыхъ« Мясоѣдова, »Продавецъ апельсиновъ« Якобія и т. п. Совѣтъ сначала, какъ будто, даже потворствуетъ этому теченію; онъ даетъ за такія картины награды и даже посылаетъ самого Перова заграницу. »Со временъ Брюллова«, говоритъ Ге, »завелись въ академіи такія вольности, что давали медали даже за картины художникамъ, не посѣщавшимъ классовъ«. Затѣмъ, наконецъ, оффиціально признается право на жизнь за бытовымъ ментъ власть вдругъ круто поворачиваетъ назадъ и катастрофа становится неизбѣжной . . .

Въ виду наступавшаго столѣтія Академіи художествъ Совѣтъ рѣшилъ, въ видѣ опыта на соисканіе большой золотой медали дать »не сюжетъ, а темы, напримѣръ: гнѣвъ, радость, любовь къ отечеству и т. п. съ тѣмъ, чтобы каждый ученикъ, сообразно своимъ наклонностямъ, реализировалъ бы тему, какъ онъ хочетъ и откуда хочетъ, изъ жизни ли современной или давно прошедшей«.

Это было со стороны Совѣта большой уступкой времени, но ученики увидали и въ этой уступкѣ полумѣру. Тринадцать человѣкъ, которымъ предстоялъ конкурсъ, единодушно подали въ Совѣтъ прошеніе, и, указывали въ немъ, что эта полумѣра только расширяла вопросъ, но не измѣняла дѣла въ корнѣ. Въ прошеніи конкуренты очень убѣдительно доказывали, что условія такого конкурса не могутъ быть одинаковыми для

всѣхъ конкурирующихъ. »Одни изъ насъ, говорило прошеніе, люди спокойные, сочувствующіе всему тихому, грустному, другіе . . . люди живые, страстные, художественное творчество которыхъ можетъ достойно проявляться только въ выраженіи сильныхъ . . . движеній души человѣческой. При темѣ« грусть по родинѣ »способности первыхъ . . . еще могутъ высказаться. . . За то вторые . . . пропадаютъ. При темѣ« гнѣвъ »наоборотъ . . . Люди одаренные сильною фантазіей, пропадаютъ при темѣ реальной; реалисты при темѣ фантастической« и т. д. Въ заключеніе конкуренты настойчиво просили свободнаго выбора темъ.

Прошеніе однако осталось безъ отвѣта, и 9-го ноября 1863 года, въ торжественномъ засѣданіи Совѣта, конкурентамъ была объявлена программа на золотую медаль въ духѣ самыхъ устарѣвшихъ традицій, а именно: »Пиръ боговъ въ Валгаллѣ«, и конкуренты, одинъ за однимъ, отказались отъ ея выполненія, подали прошенія объ увольненіи изъ Академіи и удалились изъ залы.*

Такъ отпраздновала Академія свое столѣтіе . . .

»Жутко было молодымъ художникамъ, — разсказываетъ объ этомъ времени Рѣпинъ. — Жутко было очистить свои академическія мастерскія, гдѣ они жили не только сами, но и давали пріютъ другимъ« и гдѣ зачастую въ уголкѣ ютился пріятель, бѣднякъ художникъ . . . Пришлось разстаться и съ стипендіей, на которую жили, и все это безъ гроша за душой; но молодое одушевленіе было велико и вѣра въ свои силы ярка. Даже, много лѣтъ спустя, Крамской говоритъ, что этотъ день былъ »единственный хорошій день въ моей жизни, честно и хорошо прожитой! Это единственный день, о которомъ я вспоминаю съ чистою искреннею радостью« . . .

Выйдя изъ академіи, молодые художники образовали »Художественную артель« и наняли общими силами большую общую квартиру. Молодая жена Крамского взялась вести хозяйство. Стали являться заказы, всѣ повеселѣли, и скоро артель сдѣлалась центромъ молодой художественной жизни въ Петербургѣ. Лѣтомъ нѣкоторые изъ членовъ артели уѣзжали на родину, другіе сообща снимали гдѣ нибудь въ деревнѣ большой сарай и сообща работали, а по возвращеніи, осенью, устраивалась въ общей квартирѣ выставка лѣтнихъ работъ и сюда стремились со всѣхъ сторонъ всѣ, интересовавшіеся артелью. По четвергамъ устраивали вечера, куда допускались и многочисленные гости. Ставили среди залы большой столъ, за которымъ каждый что нибудь рисовалъ; кто нибудь изъ музыкантовъ игралъ на роялѣ; иногда читали вслухъ, а затѣмъ скромно ужинали, и даже иногда танцовали. Молодая жизнь била на этихъ вечерахъ ключемъ, и скоро явились даже мечты создать изъ нихъ »фокусъ, сосредоточивающій всю русскую интеллигенцію« . . .

Просуществовало все это недолго. Возникли кое какія несогласія, а затѣмъ распалась и самая артель.

Исчезла однако лишь форма организаціи, но не исчезло общее тяготѣніе другъ къ другу и желаніе общаго дѣла, а въ 1868 г. молодой художникъ Мясоѣдовъ, вернувшись въ Москву изъ заграницы, подъ впечатлѣніемъ передвижныхъ выставокъ, устроенныхъ въ Англіи, подалъ жившимъ въ Москвѣ художникамъ мысль устроить товарищество для такихъ же выставокъ въ Россіи.

* Эти тринадцать были. И. Н. Крамской, Б. Б. Венигъ, Н. Д. Дмитріевъ-Оренбургскій, А. Д. Литовченко, А. И. Корзухинъ, Н. С. Шустовъ, А. И. Морозовъ, К. Е. Маковскій, Ф. С. Журавлевъ, К. В. Лемохъ, А. Григорьевъ, М. И. Песковъ и Н. В. Петровъ.

На призывъ Мясоѣдова горячо откликнулись Перовъ, В. Маковскій, Прянишниковъ и Саврасовъ, а затѣмъ въ Петербургѣ Крамской и Ге; 2-го ноября 1870 года четырнадцать художниковъ уже подписали уставъ товарищества, а въ 1871 году была открыта и выставка.

. . . »Не смотря на необходимость такого товарищества, которую почти всѣ сознавали, многимъ стало жутко, когда настало осуществленіе его . . . Въ день открытія выставки нѣсколько членовъ отказалось . . . Но барка отошла отъ берега и нужно было плыть. Все, что было въ нашихъ мастерскихъ, снесли на выставку: такимъ образомъ образовалось 40 номеровъ . . . Успѣхъ полный — былъ наградой. Побѣда была одержана.«*

Такъ говоритъ одинъ изъ участниковъ этой выставки, и дѣйствительно это была побѣда, побѣда молодого, выдвинутаго самою жизнью искусства надъ рутиной. Отнынѣ руководящая роль въ искусствѣ переходила уже въ руки передвижниковъ, и передвижныя выставки дѣлались надолго центромъ, притягивающимъ всѣ лучшія молодыя силы.

Вліяніе передвижниковъ вскорѣ еще болѣе усилилось, благодаря тому, что въ ихъ руки перешло, и московское Училище живописи ваянія и зодчества, которое выдвинуло затѣмъ и Левитана, и К. Коровина, и Нестерова и вообще большинство лучшихъ современныхъ намъ молодыхъ художественныхъ силъ. Исторія этого училища настолько интересна, что посвящаемыя ей строки не могутъ быть здѣсь лишними.

Это было учрежденіе буквально созданное самою жизнью. Начало его относится еще къ 30-мъ годамъ. Жившій въ Москвѣ самоучка и большой любитель живописи Е. И. Маковскій (отецъ извѣстныхъ художниковъ Н., В. и К. Маковскихъ) задумалъ, по совѣту кое-кого изъ художниковъ, устроить систематическое рисованіе съ натурщика. Онъ привлекъ къ этому дѣлу нѣсколькихъ знакомыхъ художниковъ и любителей, заинтересовалъ имъ кое-кого изъ богатыхъ людей и съ ихъ помощью пріобрѣлъ всѣ необходимыя приспособленія. Затѣмъ нашелъ подходящую комнату, баньщика изъ Суконныхъ бань, согласившагося, послѣ долгихъ уговоровъ, позировать и устроилъ настоящій натурный классъ.

Затѣя была встрѣчена очень сочувственно и въ обществѣ и въ администраціи. Въ классъ стали присылать учениковъ изъ Кремлевскаго архитектурнаго училища, а черезъ три года, съ разрѣшенія Министерства Двора, въ Москвѣ уже организовалось общество, которое ставило себѣ цѣлью поддерживать существованіе этого »художественнаго класса«. Работы учениковъ, посланныя въ Академію художествъ, встрѣтили и тамъ общее одобреніе. Академія наградила Е. И. Маковскаго серебряною медалью, а въ 1843 году въ Москвѣ учреждается уже цѣлое »Художественное общество съ училищемъ, въ которое могли бы поступать ученики всякаго сословія« и мало по малу это училище становится даже антагонистомъ Академіи художествъ.

Училище жило совершенно самостоятельною жизнью. Преподаватели вели по своему усмотрѣнію все дѣло а, такъ какъ среди нихъ большинство вскорѣ дѣлается членами передвижныхъ

* Воспоминанія Н. Н. Ге. »Жизнь художника 60-хъ годовъ«.

выставокъ, то училище и становится въ ихъ рукахъ послушнымъ орудiемъ передвижничества.

Появленiе на выставкахъ картинъ новаго направленiя не могло конечно не вызывать нападокъ со стороны академическихъ кружковъ и вообще людей иного пониманiя искусства. Какъ Александръ Ивановъ не понималъ своего современника Ѳедотова, видѣлъ въ живописи нарождавшагося направленiя »вредную естественность«, а по поводу жанра восклицалъ: »развѣ это живопись?«, такъ и современники первыхъ шаговъ Перова далеко не всегда понимали его, и въ 1862 году даже художникъ Микѣшинъ писалъ по поводу его картинъ: »художника соперникомъ фотографiи«. Но эти голоса скоро тонутъ въ общемъ хорѣ дифирамбовъ, которыми съ каждымъ годомъ все больше и больше встрѣчала картины новаго направленiя вся передовая пресса и въ особенности горячiй его поборникъ В. В. Стасовъ. Онъ видѣлъ въ живописи передвижниковъ »свѣжее, здоровое пониманье жизни« и »настоящее искусство, которое рѣшилось отвернуться отъ прежнихъ вздоровъ . . . и смѣлою рукою черпаетъ себѣ задачи изъ дѣйствительной жизни«. »Не знаю, кто сдѣлалъ чудо, — восклицалъ Стасовъ · литература ли . . . или духъ времени«, но »наконецъ то пришло время . . . что наше искусство принялось за свои сюжеты.« Къ концу же семидесятыхъ годовъ почти вся русская интеллигенцiя уже смотрѣла на искусство глазами новаго направленiя, а въ 1893 году и сама Академiя была передана въ руки передвижниковъ.



5. В. Г. ПЕРОВЪ. Тройка

»Страшно за искусство, когда нравственная тина и подонки будничной жизни, во всей ихъ отвратительности, лелѣются новѣйшимъ поколѣнiемъ художниковъ и служатъ предметомъ изображенiя«. Въ глазахъ другого художника (Рамазанова) »уродливый, безобразный рисунокъ, каррикатура, утрировка« въ такихъ картинахъ »нестерпимы и имѣютъ что то отталкивающее«.

Поклонникъ античнаго мiра, поборникъ классицизма и сотрудникъ Каткова, П. М. Леонтьевъ, тоже видѣлъ въ новомъ направленiи гибель всѣхъ основъ искусства. Въ глазахъ другихъ это было »направленiе, отличающееся полицейскимъ характеромъ и заставляющее . . . подобно сыщикамъ, обнаруживать передъ обществомъ скандальныя, возмущающiя душу сцены«. »Это протестъ«, восклицаетъ писавшiй объ искусствѣ извѣстный композиторъ Сѣровъ, »польза, мѣра благочинiя; это бичеванiе, врачеванiе — какъ угодно, только уже не искусство«. Нѣкоторые критики возставали даже и противъ самаго реализма и точнаго »воспроизведенiя дѣйствительности«, которое дѣлало

Это было вполнѣ понятно. Художники этого направленья и публика вполнѣ удовлетворяли другъ друга. Они жили одною и тою же жизнью и одинаково смотрѣли на задачи искусства. Публика хотѣла видѣть въ картинахъ возможно точное воспроизведенiе жизни и получала его. Она хотѣла отъ художника мысли, которая освѣщала бы воспроизведенную въ картинѣ дѣйствительность и легко читала ее въ картинѣ. Мало того. Художникъ этого времени въ своихъ картинахъ не задавался цѣлью передать какiя нибудь исключительно живописныя впечатлѣнiя; онъ не стремился раскрыть передъ зрителями какую-то новую красоту, подмѣченную въ природѣ его исключительно чуткою впечатлительностью, онъ не искалъ въ толпѣ единицъ, способныхъ его понять, онъ не пытался поднять зрителя до пониманiя особой, только одному художнику доступной красоты и только художнику понятной поэзiи. Наоборотъ, онъ хотѣлъ бесѣдовать со всѣми и каждымъ, онъ хотѣлъ рисовать людямъ окружающую ихъ жизнь и объяснять ее и неизбѣжно дол-

женъ былъ стремиться къ тому, чтобы всѣ понимали его. Онъ не поднималъ своихъ зрителей до себя, а самъ невольно спускался къ нимъ.

То, что художникъ изображалъ, должно было являться такимъ, какъ его видятъ всѣ и каждый; въ картинахъ вся окружающая природа и жизнь должны были являться такими, какими ихъ видитъ не только художникъ, но и каждый подходящій къ картинѣ зритель. Этого одинаково хотѣли всѣ художники, и неизбѣжно живопись ихъ всѣхъ стремилась къ одному общему идеалу и становилась похожей одна на другую. Отъ этого такъ трудно теперь охарактеризовать каждаго изъ художниковъ этого времени въ отдѣльности. Такое уже было тогда время. Все стремилось къ единенію, къ работѣ общими силами, и каждый съ радостью дѣлалъ уступки другому, только бы развивалось и процвѣтало дорогое всѣмъ общее дѣло.

Таково было, въ общихъ чертахъ, русское искусство шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ и только къ концу осмидесятыхъ русское общество, переживъ много разочарованій, довольно круто поворачиваетъ въ сторону отъ своихъ прежнихъ упованій. Его уже не интересуютъ болѣе ни обличенья, ни народничество, съ его идеализаціей мужика, ни всестороннее изученіе русской жизни, которое ни къ чему особенному не привело. Наступаетъ какое то общее равнодушіе ко всему, и если лучшихъ русскихъ людей что либо волнуетъ въ это время, то и оно относится уже не къ общественности, а къ вопросамъ личнаго духовнаго ихъ міра. Является проповѣдь Толстого и та-же зоветъ русскаго человѣка къ устроенію своей внутренней жизни въ духѣ евангельскаго ученія. Разочарованный вчерашній позитивистъ снова втайнѣ жаждетъ утраченной вѣры и обращаетъ свои взоры то въ сторону мистическихъ ученій, то въ сумерки метафизики. Неизбѣжно должно было народиться и новое, соотвѣтствующее этимъ настроеніямъ, искусство, но прежде чѣмъ народилось оно, также неизбѣжно должно было и выродиться то искусство, которое еще вчера было такимъ передовымъ . . .

Относясь враждебно къ обличительному характеру искусства передвижниковъ, художники, ютившіеся подлѣ Академіи, подняли знамя служенья чистому искусству, но и эту чистоту понимали въ смыслѣ точно такой же литературности и только избирали темы изъ отдаленнаго прошлаго, чужой жизни и вообще изъ областей, далекихъ отъ всякой злобы дня. Нѣкоторые изъ этихъ художниковъ завоевали себѣ широкую извѣстность (напр. Семирадскій и К. Маковскій, быстро покинувшіе лагерь передвижниковъ), но и они среди всего остального современнаго имъ русскаго искусства кажутся чѣмъ то не русскимъ, чѣмъ то чужимъ и не связаннымъ съ окружающею жизнью. Это направленіе, въ исторіи русской живописи никакой роли не сыграло и въ галлереѣ почти отсутствуетъ . . .

Сказаннаго, надѣюсь, достаточно для того, чтобы оцѣнить значеніе того или иного художника этого времени, и къ характеристикѣ каждаго изъ нихъ въ отдѣльности мы теперь и обратимся.



1. В. Г. ПЕРОВЪ. На могилѣ сына.

II.

В. Г. ПЕРОВЪ.

Василій Григорьевичъ Перовъ былъ незаконнорожденнымъ сыномъ барона Крюденера, занимавшаго тогда должность губернскаго прокурора въ г. Тобольскѣ* (Родился 23 декабря 1832 г.).

Баронъ Крюденеръ былъ просвѣщенный человѣкъ и большой любитель музыки, въ его домѣ были приняты жившіе въ Тобольскѣ ссыльные декабристы, и вообще семья жила интеллигентной жизнью.

Перову не было еще года, когда его отца перевели въ Архангельскъ, но онъ и тамъ не учился и переѣхалъ сначала въ имѣніе подлѣ Дерпта, а затѣмъ въ Арзамасскій уѣздъ Нижегородской губерніи (въ село Соблуково), гдѣ мальчикъ и началъ учиться, частью у матери, частью у дьячка, а девяти лѣтъ заболѣлъ оспой и чуть не ослѣпъ. Тутъ же начинается и первое знакомство его съ живописью. Въ Арзамасѣ уже давно существовала рисовальная школа, основанная Ступинымъ*, и когда оттуда былъ выписанъ для одной работы художникъ, то маленькій Перовъ былъ пораженъ его искусствомъ и сильно пристрастился къ рисованью. Это увлеченье продолжалось и въ уѣздномъ училищѣ, куда отдали мальчика, а затѣмъ скоро мы уже видимъ пятнадцати-лѣтняго Перова за успѣшной копировкой Брюлловскаго этюда въ ступинской школѣ. Пребываніе здѣсь продолжалось, впрочемъ, недолго. Выведенный изъ терпѣнья одной несправедливостью, мальчикъ собралъ свои вещи въ узелокъ и ушелъ за 35 верстъ къ своимъ роднымъ. Такая была это горячая и смѣлая натура.

Дома Перовъ не только не бросилъ живописи, а напротивъ еще усиленнѣе занялся ею. Съ помощью одного крестьянскаго парня, привязавшагося къ Перову, онъ самъ готовитъ себѣ холсты и краски, а товарищи по школѣ тайкомъ снабжаютъ его этюдами и картинами для копированія; но юношѣ и этого было мало и скоро онъ пишетъ совершенно самостоятельно запрестольный образъ Распятія. (Въ селѣ Николь-

* Фамилія Перовъ произошла отъ шутливой клички, которую далъ мальчику учившій его грамотѣ балагуръ дьячекъ. (Вмѣстѣ съ маленькимъ Васей у дьячка учился другой мальчикъ, большой шалунъ и непосѣда, и дьячекъ прозвалъ его Болтовъ, а Васю, за успѣхи въ каллиграфіи, Перовъ.)

* См. подробнѣе въ біографіи художника Н. Е. Рачкова, составленной Серг Глаголемъ и помѣщенной въ журн »Искусство и Худож. Промышл

скомъ, Арзамасскаго уѣзда, до сихъ поръ хранится это первое самостоятельное произведеніе Перова.)

Наконецъ, по совѣту одного заѣхавшаго изъ Петербурга родственника, Перова въ 1853 году везутъ въ Москву и помѣщаютъ въ Училище живописи. Средствъ у родителей Перова въ это время было очень мало и молодому человѣку пришлось ютиться съ грѣхомъ пополамъ у знакомой его родныхъ М. Л. Штрейтеръ, занимавшей должность надзирательницы въ одномъ изъ дѣтскихъ пріютовъ. Что это было за житье, можно судить изъ того, что порою при наѣздахъ начальства юношу даже приходилось прятать подъ кровать, такъ какъ пріютъ былъ женскій, и мужскому полу тамъ жить не дозволялось.

Такъ прошло три года, а затѣмъ и съ этимъ кровомъ надо было разставаться. Обстоятельства барона Крюденера настолько измѣнились къ этому времени, что Перову нечѣмъ



В. Г. ПЕРОВЪ. У послѣдняго кабака.

было даже заплатить за ученье, а сердобольная М. Л. Штрейтеръ умирала отъ чахотки, и съ ея смертью исчезала для Перова всякая возможность существовать далѣе въ Москвѣ. Рушились всѣ молодыя мечты, и юноша уже серьезно подумывалъ получить аттестатъ на учителя рисованья и ѣхать куда нибудь въ уѣздную глушь на мѣсто. Судьба однако точно подкарауливала самый тяжелый моментъ въ его жизни и пришла на помощь въ ту минуту, когда молодой человѣкъ совсѣмъ терялъ голову и ждалъ съ часа на часъ исключенія изъ училища за невзносъ платы.

Одинъ изъ преподавателей училища, Е. Я. Васильевъ, неожиданно предложилъ Перову переселиться къ нему на готовый столъ и квартиру. У добродушнаго чудака было въ обычаѣ давать пріютъ кому нибудь изъ бѣдныхъ учениковъ и на этотъ разъ выборъ какъ нельзя болѣе удачно остановился на Перовѣ, интересовавшимъ его своими работами.

Легко себѣ представить, чѣмъ было для юноши это теплое вниманіе совершенно чужого человѣка. Онъ воспрянулъ духомъ и уже черезъ годъ (въ 1856 году) послалъ въ Академію этюдъ головы, написанный съ брата Николая и получилъ за него медаль. Ободренный, онъ принимается за работу на другую, програмную медаль и черезъ два года выступаетъ съ своею первою картиной »Пріѣздъ становаго на слѣдствіе«.*

Картина была написана подъ несомнѣннымъ вліяніемъ незадолго передъ тѣмъ появившихся »Губернскихъ очерковъ« Щедрина и произвела на всѣхъ сильное впечатлѣніе. Ея литературность особенно послужила ей въ пользу. Художникъ получаетъ первую медаль, а затѣмъ вскорѣ и вторую за »Сцену на могилѣ« на слова русской пѣсни и »Первый чинъ«.** Академія даетъ ему мастерскую и даже разрѣшаетъ избрать произвольную тему для программы на золотую медаль и Перовъ принимается за свою »Проповѣдь въ селѣ«.***

Если въ картинахъ на вторую серебряную медаль Перовъ нѣсколько отступаетъ отъ обличительныхъ задачъ и отдается невинному юмору въ сценѣ, гдѣ вся семья стараго дьячка участвуетъ въ торжественной примѣркѣ перваго вицмундира, то въ »Проповѣди« передъ нами снова всѣ атрибуты обличенья. Передъ забитымъ сельскимъ священникомъ и уснувшій помѣщикъ, и кокетка помѣщица, и нашептывающій ей игривые комплименты франтъ, и тупоумныя лица мужиковъ. Однимъ словомъ — грубо подчеркнутая иллюстрація къ какому нибудь разсказу изъ современныхъ журналовъ и, благодаря этому, новый огромный успѣхъ картины. Перовъ всецѣло отдается подхватившему его теченью, пишетъ »Чаепитіе въ Мытищахъ«**** съ жирнымъ предающимся чревоугодію монахомъ, и наконецъ самую рѣзкую свою картину »Крестный ходъ на Пасхѣ«*****..

* Въ Солдатенковскомъ собраніи Румянцевскаго музея.

** Тамъ же.

*** Тамъ же.

**** Тамъ же. Рисунокъ къ картинѣ находится въ Третьяковской галлереѣ и снимокъ съ него помѣщенъ на стр. 3-й.

***** Въ Третьяковской галлереѣ.





ОХОТНИКИ НА ПРИВАЛѢ.



Въ печати по поводу картины поднялась страшная разноголосица. Одни видѣли въ новомъ направленіи полную профанацію искусства; другіе, наоборотъ, превозносили художника за »выхваченность подобныхъ произведеній со всѣмъ жаромъ изъ живой дѣйствительности«. Но чѣмъ больше было споровъ, тѣмъ быстрѣе росла популярность Перова. Въ немъ видѣли истиннаго продолжателя Ѳедотова и ставили его во главѣ крѣпнущаго »истиннаго національнаго искусства«. »Молодой художникъ поднялъ выпавшую изъ рукъ Ѳедотова кисть на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ онъ ее уронилъ«, — пишетъ о Перовѣ Стасовъ. Самъ Перовъ жилъ въ это время тою же горячею жизнью, которая кипѣла вокругъ него, и, когда въ 1862 году Академія послала его за границу, онъ не нашелъ тамъ себѣ удовлетворенія. Его тянуло къ русскому обществу, охваченному послѣ освобожденія крестьянъ горячими упованіями, и всѣ попытки написать на чужбинѣ что-либо серьезное ему неудавались.

За время жизни въ Парижѣ Перовъ сдѣлалъ рядъ эскизовъ*, написалъ нѣсколько этюдовъ и маленькихъ картинокъ**, но и только. Наконецъ, пробившись кое какъ два года, онъ почувствовалъ, что дольше заграницей оставаться не можетъ и обратился въ Академію съ просьбою о возвращеніи въ Россію. »Живя заграницей почти два года, — писалъ онъ въ Академію, — я не могъ исполнить ни одной картины, которая была бы удовлетворительна. Незнаніе характера и нравственной жизни народа дѣлаетъ невозможнымъ довести до конца ни одной изъ моихъ работъ«. Остаться же въ Парижѣ для усовершенствованія техники казалось Перову излишней роскошью, такъ какъ живопись сама по себѣ тогда его мало интересовала.*** Онъ не понималъ искусства, которое не проникало бы въ суть изображаемой жизни и въ своихъ картинахъ хотѣлъ рѣшать тѣ же вопросы, которые доступны только романисту или публицисту.



6. ПЕРОВЪ, В. Г. Христосъ въ Гефсиманскомъ саду.

И это произошло не потому, чтобы Перовъ подавленный новыми впечатлѣніями, потерялся и не смогъ оріентироваться среди незнакомой ему жизни. »Смѣшно и близоруко было бы видѣть тутъ одну грубость и необтесанность художника, еще неспособнаго понимать, что такое чужіе края« — справедливо замѣчаетъ по этому поводу Стасовъ.* »Смѣшно и близоруко было бы объяснять это смѣшнымъ и ограниченнымъ квасным патріотизмомъ: во всю жизнь свою Перовъ не проявлялъ ни единой черточки такого комическаго настроенія«. Странно было бы также предположить въ основаніи этихъ неудачъ недостаточную техническую подготовленность Перова. »Онъ несомнѣнно могъ сочинить сцену и списать съ натуры любую попавшуюся ему модель не хуже другихъ«, какъ пишетъ въ своемъ очеркѣ о Перовѣ художникъ Киселевъ**, но этого было ему мало. Онъ не могъ вдохновиться жизнью, въ которой былъ только зрителемъ и самъ никакого участія не принималъ.

* »Вѣстникъ Европы« 1882 г.
** »Артистъ« 1894 г., Январь.

Академія вняла мольбамъ Перова и, »признавая въ немъ талантъ и любовь къ изученію народнаго быта«, исходатайствовала разрѣшеніе художнику вернуться, и въ 1865 г. Перовъ уже снова въ Россіи.

Написанныя Перовымъ по возвращеньи изъ за границы картины: пьяный »Дворникъ«† передъ двумя сконфуженными дамами, отыскивающими чью то квартиру, коченѣющая отъ холода дѣвочка, »Очередная у бассейна«††, »Тройка« испитыхъ ребятишекъ, — мастеровыхъ съ огромной кадкой воды на са-

* Рядъ рисунковъ и эскизовъ карандашемъ, исполненныхъ Перовымъ въ Парижѣ, находится въ галлереѣ въ комнатѣ рисунковъ.
** Изъ нихъ »Савояръ« и »Шарманщикъ« находятся въ Москвѣ въ Румянцевск. музеѣ.
*** Какъ мало интересовался Перовъ самою живописью, хорошо видно хотя бы изъ того, что онъ даже и не замѣтилъ броженья, начинавшагося въ это время въ французскомъ искусствѣ. Какъ разъ въ это самое время появился надѣлавшій въ Парижѣ такого шуму знаменитый »Завтракъ« Эдуарда Манэ. Это былъ первый опытъ импрессіонизма и повсюду въ средѣ художниковъ и публикѣ шли по этому поводу горячіе толки и споры, но ко всему этому Перовъ, увлеченный своими мыслями, остался глухъ и слѣпъ.
† Рисунокъ карандашемъ находится въ галлереѣ. Картина въ Солдатенковскомъ собраніи Румянцевскаго музея.
†† Въ Солдатенковскомъ собраніи Румянцевскаго музея.

лазкахъ* (см. снимокъ 3-й на стр. 5-й), »Пріѣздъ гувернантки« въ тупоумное купеческое семейство (см. снимокъ 1-й на стр. 1-й) и начатая въ это же время »Трапеза«** дѣйствительно говорятъ за то, что пребываніе въ Парижѣ не оставило на художникѣ никакого слѣда.

Если затѣмъ въ работахъ Перова замѣчается нѣкоторый поворотъ, то совершенно независимо отъ Парижа, подъ вліяніемъ иныхъ, внутреннихъ, причинъ. Онъ просто выросъ вмѣстѣ съ окружающимъ обществомъ, оставилъ свою прежнюю тенденціозность и, вмѣсто картинъ въ родѣ подчеркнуто-безобразнаго »Дворника«, пишетъ трогательныя »Проводы покойника«***, сцену »У послѣдняго кабака« (см. сним. 5-й на стр. 8-й) съ продрогшими лошаденками и иззябшей дѣвченкой въ саняхъ, »Утопленницу«****, на берегу рѣки подъ охраною равнодушнаго будочника, и грустнаго »Учителя рисованья«.† Въ это же время написаны были Перовымъ: картина »У желѣзной дороги« съ глупыми мужиками, дивящимися на паровозъ††, »Чистый понедѣльникъ«†††, нѣсколько другихъ такихъ же далекихъ отъ обличенья картинъ, прекрасный этюдъ головы »Ѳомушка-Сычъ«†††† и наконецъ цѣлый рядъ портретовъ.

Мысль писать большіе портреты пришла Перову послѣ того, какъ онъ, помогая своему молодому пріятелю Брызгалову, почти цѣликомъ прописалъ его этюдъ »Читальщика«, и на выставкѣ этюдъ этотъ былъ отмѣченъ какъ выдающаяся вещь.

Перовъ очень увлекся этой новой задачей и такъ серьезно отнесся къ ней, что написавъ удачно портреты Безсонова и Писемскаго,* и даже получивъ за первый изъ нихъ премію Общества Любителей Художествъ, онъ остался собою недоволенъ и, при первой же возможности (получивъ заказъ отъ Борисовскаго), уѣхалъ въ Петербургъ копировать въ Эрмитажѣ Ванъ-Дейка и Веласкеца.

Въ 1871 году Московское Училище Живописи и Ваянія пригласило Перова къ себѣ преподавателемъ, и его появленіе тамъ создало цѣлую новую эру.

Многіе изъ учениковъ Перова еще живы, помнятъ это время и съ увлеченьемъ вспоминаютъ дни, когда художникъ появился въ школѣ. Преподавательскій персоналъ встрѣтилъ его далеко не сочувственно. Многіе, держась академическихъ традицій, видѣли въ Перовѣ губителя искусства и опаснаго революціонера. Ученики тоже раздѣлились и нѣкоторые даже пытались организовать враждебную ему демонстрацію. Но Перовъ смѣло пошелъ навстрѣчу волненію.

Онъ сразу всталъ къ ученикамъ очень близко, повелъ съ ними, какъ старшій товарищъ, бесѣды о разныхъ вопросахъ искусства, со вниманіемъ сталъ прислушиваться ко всѣмъ ихъ нуждамъ и быстро завоевалъ себѣ общую симпатію. Двери его мастерской всегда были открыты для ученика: приходилъ ли ученикъ съ нуждой матеріальной или съ рядомъ мучительныхъ сомнѣній. Перовъ не столько училъ рисунку и живописи, сколько училъ мечтать, но его пламенная рѣчь увлекала учениковъ, пробуждала въ нихъ страстную любовь къ искусству, и они съ одушевленіемъ работали, а въ свободное время читали и всячески старались пополнить свое образованіе.

Перовъ убѣждалъ учениковъ постоянно зачерчивать съ натуры встрѣчающіяся сцены и типы и развивать этимъ свою



7. ПЕРОВЪ, В. Г. Никита Пустосвятъ

* За эту картину и »Пріѣздъ гувернантки« Перовъ получилъ званіе академика

** Картина не появлялась на выставкахъ и была куплена изъ мастерской. Она была написана въ томъ же духѣ какъ и »Чаепитіе въ Мытищахъ« и изображала монастырскую трапезную съ сытыми монахами, голодными нищими и глупыми жертвователями

*** На тему изъ Некрасовской поэмы »Морозъ — красный носъ«. Находится въ Солдатенковскомъ собраніи Румянцевскаго музея

**** Въ галлереѣ

† Собраніе П. Д. Боткина. Эскизъ въ собраніи И. С. Остроухова. Рисунокъ въ галлереѣ

†† Въ галлереѣ

††† Рисунокъ въ галлереѣ

†††† Въ галлереѣ

* Въ галлереѣ



[illegible]

наблюдательность, старался пробудить въ нихъ самостоятельное творчество, обсуждалъ съ ними ихъ эскизы, и въ результатѣ, наряду съ первой передвижной выставкой въ Москвѣ, въ тѣхъ же залахъ стараньями Перова была открыта и первая выставка картинъ и внѣклассныхъ работъ учениковъ. О томъ, какое значенiе имѣла эта выставка для многихъ, едва ли нужно говорить. У всѣхъ еще въ памяти интересныя ученическiя выставки, выдвинувшiя и И. Левитана, и Нестерова, и Архипова, и С. Иванова, и Головина, и другихъ художниковъ, занявшихъ теперь такое почетное положенiе.

Этотъ перiодъ жизни Перова былъ и для него временемъ полнаго расцвѣта его таланта. Въ 1870 году онъ выставилъ »Странника« и »Птицелова«, получивъ за нихъ званiе профессора живописи, затѣмъ въ 1871 году »Рыболова«, »Охотниковъ на привалѣ«, цѣлый рядъ новыхъ портретовъ (Островскаго, Достоевскаго, Майкова, Погодина, Тургенева, Даля, Н. Рубинштейна и купца Камынина*) и сдѣлался общимъ любимцемъ публики и критики.

Любопытно, что эти картины удостоивались самыхъ восторженныхъ отзывовъ критики даже 10 лѣтъ спустя не столько за дѣйствительныя художественныя ихъ достоинства, сколько за тѣ скрытые въ нихъ намеки, о которыхъ художникъ, возможно, и не помышлялъ. Такъ картина »Птицеловъ«, въ которой Перовъ, по справедливому замѣчанiю Киселева, держится еще на высотѣ идиллической поэзiи, »Охотники«, »Рыболовъ« и написанные Перовымъ позже (въ 1874 году) »Голубятникъ« и »Ботаникъ« удостоиваются такого отзыва со стороны Стасова.* »Тутъ представлена цѣлая галлерея русскихъ людей . . . , ничего незнающихъ, ни о чемъ не заботящихся . . . всею душею ушедшихъ въ ничтожнѣйшее занятiе . . . Какое еще разъ темное царство на разныхъ ступеняхъ русской общественной лѣстницы, какая коллекцiя людей мертвыхъ. Тутъ . . . и дворовые люди, посѣдѣвшiе въ холопскомъ хомутѣ, и помѣщики, закаленные въ праздности, и крестьяне, совращенные отъ своего дѣла . . . Они лежатъ по цѣлымъ часамъ на брюхѣ на землѣ, подкарауливая; они стоятъ . . . по цѣлымъ часамъ надъ водой, сидятъ на травѣ въ отхожемъ полѣ, качаются на трубѣ поверхъ кровли . . . , а если говорятъ, то чтобы нагло хвастаться и врать про чудные подвиги свои и своихъ собакъ, удочекъ и жердей. Какой все это мiръ, еще не жившiй и уже давно сгнившiй. Кто не слѣпъ, почувствуетъ въ этихъ картинахъ ѣдкое жало«. Изъ другихъ критиковъ лишь одинъ Салтыковъ (Щедринъ) замѣчалъ въ »Охотникахъ« излишнюю подчеркнутость и преднамѣренность и указывалъ на это, какъ на большой недостатокъ. »Каждая фигура этой картины, взятая отдѣльно, есть верхъ совершенства, – писалъ онъ въ своемъ обзорѣ I-й передвижной выставки**, — но взятыя вмѣстѣ онѣ производятъ впечатлѣнiе не вполнѣ доброкачественное. Какъ будто при показыванiи картины присутствуетъ актеръ, которому роль предписываетъ говорить въ сторону: вотъ это лгунъ, это легковѣрный. Такимъ актеромъ является ямщикъ, лежащiй около охотниковъ и какъ бы приглашающiй зрителей не вѣрить лгуну охотнику и позабавиться надъ легковѣрiемъ охотника-новичка. Художественная правда должна говорить сама за себя, а не съ помощью комментирующихъ толкованiй«. Но этотъ голосъ совершенно тонулъ въ общемъ хорѣ дифирамбовъ всей остальной критики.



8. ПЕТРОВЪ, Н. П. Сватовство чиновника къ дочери портного.

Всѣ эти картины и портреты въ галлереѣ. Портретъ Достоевскаго и картины »Охотники« и »Птицеловъ« воспроизведены въ отдѣльныхъ листахъ нашего изданiя (гелiогравюры 11, 12 и 13)

* »Вѣстникъ Европы« 1882 г.

** »Отечественныя Записки« 1871 года

Названными картинами однако и окончилось увлеченіе Перова этимъ жанромъ. Хотя Перовъ время отъ времени и возвращался еще къ нему (напр. въ »Рыбакахъ« съ деревенскимъ причтомъ, ловящемъ бреднемъ рыбу), но вмѣстѣ съ тѣмъ его начали интересовать и чисто красочныя задачи, и въ душѣ его съ особенною яркостью стала звучать та лирическая нота, которая была и въ »Учителѣ рисованія« и въ »Проводахъ покойника« и въ начатой позже картинѣ »Пріѣздъ институтки къ слѣпому отцу«.* Картиной, въ которой Перовъ увлекся красочной задачей, была такъ непонравившаяся передвижникамъ »Выгрузка извести на Днѣпрѣ«. Картина изображала побѣлѣвшихъ отъ извести грузчиковъ на такой же побѣлѣвшей дорогѣ и въ самихъ краскахъ картины, быть можетъ, и были скрыты тотъ »драматизмъ« и »страшная мысль«, о которыхъ говоритъ Крамской въ одномъ изъ своихъ писемъ. Но даже и этого выдвиганья на первый планъ красочной задачи было достаточно для того, чтобы на передвижной эту »Выгрузку« не признали картиной и окрестили эскизомъ, а это имѣло въ то время, несомнѣнно, умаляющее картину значенье. Ясно было, что Перовъ уклонялся отъ того пути, по которому шелъ съ передвижниками и, дѣйствительно, съ этого момента между нимъ и Товариществомъ начинаются неудовольствія, а въ 1876 году происходитъ полный разрывъ, и Перовъ выходитъ изъ состава передвижниковъ.

Лиризмъ, съ особенной яркостью выразился въ написанной въ 1874 году картинѣ »На могилѣ сына«. Хотя и въ этой картинѣ Перовъ отдалъ дань литературности сюжета, привязавъ его къ »Отцамъ и дѣтямъ« Тургенева и намекнувъ, что старики — отецъ и мать Базарова, но въ сущности въ картинѣ столько же стариковъ Базаровыхъ, сколько и всякихъ другихъ осиротѣвшихъ стариковъ. Въ картинѣ даже не видно лицъ, и лишь однѣ стоящія спиною фигуры, но въ ней такъ много чувства искренней грусти, что эта картина положительно одно изъ лучшихъ произведеній Перова (см. сним. 4-й на стр. 7-й).

Весьма возможно, что въ картинѣ отразилось и дѣйствительное тогдашнее настроеніе художника, который около этого времени потерялъ жену и двоихъ дѣтей. — Послѣ этой утраты Перовъ вообще впалъ въ тяжелое настроеніе. Его стали одолѣвать мучительныя сомнѣнія, работа перестала его удовлетворять, онъ началъ переписывать по нѣскольку разъ свои картины, а нѣкоторыя даже прямо уничтожалъ или рѣзалъ на куски. Участи этой подверглась и картина »На могилѣ сына«, изъ которой были вырѣзаны обѣ фигуры стариковъ, такъ что въ галлерею попалъ уже варьянтъ. Здоровье Перова тоже стало въ это время замѣтно ухудшаться, а въ 1879 году у него діагносцировали чахотку.



9. ПОПОВЪ, А. А Балаганы на Святой недѣлѣ въ Тулѣ.

Къ этому періоду тяжелаго настроенья Перова относится и его новое увлеченье историческими и религіозными сюжетами. Правда, и въ исторіи его привлекалъ не внѣшній интересъ торжественныхъ историческихъ моментовъ и не черты историческаго быта; и здѣсь интресовали его моменты народнаго броженья, понизовая вольница, пугачевщина, столкновенье раскола съ официіальной церковью и т. п., но и это все было уже очень далеко отъ наивнаго обличенья »Проповѣди въ селѣ« или »Чаепитія въ Мытищахъ«.

Задумавъ писать картину Пугачевскаго бунта, Перовъ уѣхалъ въ Оренбургскую губернію и на Уралъ, написалъ тамъ рядъ этюдовъ и началъ большую картину, но вскорѣ же остался ею недоволенъ, и бросилъ. Въ картинѣ дѣйствительно »не чувствуется народнаго возстанья«, какъ это признавалъ самъ Перовъ. Осталась неоконченной и другая большая историческая картина Перова »Никита Пустосвятъ« (см. сн. 7 й на стр. 10-й).

Картина эта удостоилась большихъ похвалъ отъ знатока нашей церковной исторіи Лѣскова. »Картина . . . представляетъ

* Неоконченная картина, находится въ галлереѣ.

собой удивительный фактъ художественнаго проникновенья въ самую суть историческаго момента«, — писалъ онъ о »Никитѣ Пустосвятѣ«. Въ противоположность ходячимъ взглядамъ на это столкновенье съ расколомъ, Перовъ, по словамъ Лѣскова, ярко выразилъ настоящій его смыслъ и показалъ, что это было не церковное дѣло, а »дѣло партіи придворныхъ интригантовъ, которые только выпустили такихъ бойцовъ, какъ Никита«. Это была борьба за власть, а не за вѣру. »Дворскіе попы« шли на всевозможные уступки, но суть была не въ нихъ и уступокъ никто не принималъ. На всѣ уступки былъ одинъ отвѣтъ въ лицѣ »непримиримаго Никиты, который уже хватилъ крестомъ по лицу архіерея и изъ себя рвется запечатлѣть тѣмъ же патріарха«, а вокругъ »монахи . . ., которые недоумѣвали изъ-за чего спорятъ и куда ихъ тянутъ дворскіе попы и Софья, которая только одна разсмотрѣла наконецъ настоящую суть и поняла, что тутъ никакія уступки не помогутъ«.

Флеровымъ въ его очеркѣ о посмертной выставкѣ картинъ Перова.*

Охарактеризовавъ первые шаги Перова и сравнивъ его тогдашнія картины съ »обличительнымъ фельетономъ, перенесеннымъ съ газетнаго листа на полотно« и »выраженнымъ красками вмѣсто чернилъ, фигурами и образами вмѣсто словъ и буквъ«, Флеровъ съ особеннымъ сочувствіемъ останавливается именно на этихъ послѣднихъ неудачныхъ попыткахъ Перова и видитъ въ нихъ горячую реакцію противъ увлеченій всей предшествовавшей его жизни.

Въ началѣ своей дѣятельности, говоритъ Флеровъ, Перовъ выступилъ съ горячимъ обличеньемъ духовенства. Въ изображенномъ художникомъ бытѣ духовенства »нѣтъ ни одного свѣтлаго луча; въ художникѣ проглядываетъ какое то злорадство, что то напоминающее озлобленную хлесткость фельетониста, сознательно закрывающаго глаза на все, примиряющее,



10. ЮШАНОВЪ, А. Л. Проводы начальника.

Несмотря однако на всѣ эти литературныя достоинства, отъ картины вѣетъ холодомъ. Это именно разсказъ Карновича, подъ впечатлѣніемъ котораго писалъ Перовъ картину.

Попытки Перова, писать на евангельскія темы и сюжеты изъ русскаго народнаго эпоса, также были неудачны. Въ галлереѣ находятся: интересно задуманный »Христосъ въ Геѳсиманскомъ саду« (см. сним. 6 на стр. 9), »Снятіе со Креста«, рядъ эскизовъ къ »Снѣгурочкѣ« и »Ивану Царевичу«, но всѣ эти работы говорятъ лишь о тѣхъ мучительныхъ исканіяхъ, которыя охватили художника въ этотъ послѣдній періодъ его дѣятельности. Отличавшійся исключительной чуткостью, Перовъ въ концѣ жизни понялъ, что искусство не должно исчерпываться однимъ служеніемъ идеи общественности и жадно искалъ въ искусствѣ чего то новаго, но уловить это новое уже не могъ и въ своихъ исканіяхъ даже сдѣлалъ невольный шагъ назадъ, къ Брюллову и академистамъ . . .

Этотъ послѣдній періодъ художественной жизни Перова представляетъ большой психологическій интересъ и хорошо освѣщенъ много писавшимъ объ искусствѣ С. В.

и нанизывающаго лишь отрицательные факты«. А въ послѣдній періодъ своей жизни Перовъ пишетъ цѣлый рядъ картинъ на религіозные сюжеты** и изображаетъ первыхъ русскихъ христіанъ, которые »среди теплой звѣздной ночи молятся на открытомъ воздухѣ . . . погруженные въ глубокое религіозное почти экстатическое настроеніе«. Онъ затѣваетъ писать сцены: »У отшельника въ пещерѣ«***, »Выходъ схимника къ больнымъ и страждущимъ«†, и »Погруженіе больного ребенка въ воду святаго колодца«††, набрасываетъ эскизъ »Наканунѣ пострига«††† . . . . Въ началѣ своей дѣятельности Перовъ занимается мелочными обличеніями становыхъ, пьяныхъ дворниковъ и т. п., а въ концѣ обращается къ такимъ глубокимъ и потрясающимъ моментамъ русской

* »Московск. Вѣд.« 1882 г., 15-го Дек.

** Неоконченное »Снятіе со Креста« и нѣсколько рисунковъ въ галлереѣ

*** Эскизъ и 9 набросковъ въ галлереѣ, въ комнатѣ рисунковъ

† Въ собраніи И. С. Остроухова въ Москвѣ

†† Въ галлереѣ

††† Тамъ же

народной жизни, какъ пугачевщина*, расколъ и смутное время.**

»Молодой Перовъ, - говоритъ Флеровъ далѣе, — отрицалъ красоту, не испытывалъ потребности въ поискахъ за прекраснымъ: у него . . . нѣтъ ни одного прекраснаго русскаго лица, ни одной картины, въ которой гармонія и красота человѣческаго тѣла нашли бы достойное выраженіе«. А »старѣющій Перовъ пишетъ »Весну«***, роскошною нагую женскую фигуру, несущуюся по воздуху, лобзаемую дитятей — геніемъ и сѣющую цвѣты«. Та же »изысканная красота« и въ другой картинѣ послѣднихъ лѣтъ: »Плачъ Ярославы«. »И всѣ эти картины хотя и неудачныя — не представляютъ упадка. Его нѣтъ тамъ, гдѣ художникъ въ логическомъ процессѣ внутренняго развитія вступаетъ на новые пути . . . Это не знаменуетъ упадка, ибо подъ упадкомъ мы подразумѣваемъ истощеніе и измельчаніе творческой силы художника, постоянное повтореніе самого себя, изчезнованіе отзывчивости и воспріимчивости подъ наросшей корою рутины . . . Все дѣло въ точкѣ зрѣнія . . . Прежнія картины Перова представляютъ эпосъ, а послѣднія лирику. Вся бѣда лишь въ томъ, что нельзя становиться лирикомъ на пятомъ десяткѣ лѣтъ . . . «

Всѣ эти исканія неизбѣжно приводили Перова къ неудовлетворенности и разочарованью въ своихъ силахъ. Здоровье его также быстро ухудшалось, чахотка дѣлала свое дѣло, и въ маѣ 1882 года, т. е. всего на 50-мъ году жизни, Перовъ умеръ.

Біографы Перова раздѣляютъ всю его художественную жизнь на три періода: первый — въ которомъ онъ является юмористомъ и обличителемъ, второй — элегическій и третій — религіозно историческій. Это дѣленіе нѣсколько рѣзко, тѣмъ не менѣе оно довольно вѣрно опредѣляетъ перемѣны въ сюжетахъ, которые интересовали художника въ различные періоды его жизни, но именно въ однихъ только сюжетахъ. Характеръ самаго творчества Перова съ первыхъ его картинъ и до послѣднихъ очень мало измѣнялся. Повсюду исходной точкой его картины является задача литературнаго характера и каждая его картина можетъ быть передана словами. Смотря на картину примѣрки вицмундира получившимъ »Первый чинъ« сыномъ дьячка, можно написать сцену въ духѣ расказовъ Слѣпцова; то же самое невольно напрашивается и при взглядѣ на »Охотниковъ на привалѣ«, а по »Никитѣ Пустосвяту« можно прямо разсказывать исторію этого столкновенія съ расколомъ. — Критика такъ и смотрѣла на картины Перова, какъ на разсказы, переданные кистью. По поводу »Птицелова« Стасовъ не могъ придумать большей похвалы, какъ сказать: »Это точь въ точь отрывокъ изъ лучшаго и талантливѣйшаго, что есть въ охотничьихъ разсказахъ Тургенева«. Перова постоянно сравниваютъ то съ Гоголемъ, то съ Островскимъ, то съ Писемскимъ, а по поводу »Охотниковъ на привалѣ« тотъ же Стасовъ писалъ: »У насъ въ литературѣ одинъ есть chef d'oeuvre, совершенно равняющійся этимъ картинамъ: »разсказъ о соловьяхъ« Тургенева«. Содержаніе вездѣ стояло на первомъ мѣстѣ въ картинѣ, и въ погонѣ за его выраженіемъ невольно отходили на задній планъ всѣ живописныя задачи.

»Никто не станетъ считать передачу одной внѣшней стороны, хотя бы даже исполненной и до обмана глазъ, за истинное искусство, писалъ Перовъ въ статьѣ »Нашиучителя«, помѣщенной въ »Художественномъ Журналѣ«. — Къ великому . . . сожалѣнію . . . не рѣдко . . . и сами художники падки на эти приманки. Зачастую и эти послѣдніе восторгаются . . . какой нибудь до того натурально написанной шляпой, что отъ восторга въ нее только хочется плюнуть; восхищаются кувшиномъ на громадной картинѣ . . . старинной серебряной кружкой . . . ковромъ и всякой всячиной, неимѣющей ровно никакого смысла.« Для Перова весь интересъ картины былъ



11. ТРУТОВСКІЙ, К. А. Хороводъ въ Курской губерніи.

* Помимо карти[illegible] Перовъ затѣвалъ писать картину »Поволжскіе разбойники«; рисунки къ этой картинѣ въ галлереѣ въ комнатѣ рисунковъ.
** Рисунокъ »Пименъ и Гришка Отрепьевъ« тамъ же
*** Рисунокъ перомъ въ галлереѣ въ комнатѣ рисунковъ



именно въ этомъ ясно переданномъ »смыслѣ«, а виртуозность исполненія и другія достоинства были лишь чѣмъ то побочнымъ и второстепеннымъ. Отъ этого въ лицѣ Перова собственно живопись совсѣмъ не подвинулась впередъ. Съ недочетами живописи Перова должны были согласиться и самые горячіе его поклонники. Даже Стасовъ не разъ проговаривается, что Перовъ обладаетъ »рыжеватостью колорита« и вообще »не большой колористъ и пишетъ сѣро и жестковато«. Только тамъ, гдѣ у Перова не было литературнаго сюжета и гдѣ онъ непосредственно переносилъ на полотно стоявшую передъ нимъ натуру, прирожденное художественное дарованье его выступало во всемъ его объемѣ. Таковы »Гитаристъ«*, »Странникъ«, »Ѳомушка Сычъ« и большая часть портретовъ. Эти портреты, быть можетъ, даже лучшее изъ всего написаннаго Перовымъ. Это не мастерскія созданія Левицкаго, Боровиковскаго или Кипренскаго, но и въ нихъ есть своеобразная красота и большой интересъ какой то особенной простоты. Въ нихъ художникъ удачно проникалъ въ интимную жизнь и внутренній міръ изображаемыхъ лицъ. Ни одно изъ нихъ уже не позируетъ на портретѣ. Все это люди опредѣленной психологіи, своеобразнаго склада жизни, и притомъ схваченные въ одинъ изъ простѣйшихъ и обыденнѣйшихъ ея моментовъ.

Въ исторіи развитія русскаго искусства Перовъ является крупной величиной. Вліяніе его на развитіе, какъ современнаго ему, такъ и дальнѣйшаго русскаго искусства одинаково признается всѣми, и поклонниками Перова, и людьми, относящимися отрицательно къ его дѣятельности. По мнѣнію этихъ послѣднихъ, »талантъ Перова представляетъ очень незначительную величину и . . ., если взвѣсить его сомнительныя заслуги передъ русскимъ искусствомъ съ тѣмъ несомнѣннымъ вредомъ, который онъ нанесъ ему своей прописной тенденціей, своимъ хромающимъ рисункомъ и невозможнымъ колоритомъ, то едва ли не придется пожалѣть, что вліяніе его оставило таки довольно глубокіе слѣды въ нашемъ искусствѣ«.* По мнѣнію другихъ, наоборотъ, именно Перовъ указалъ русской живописи настоящіе ея пути. Это былъ »истинно національный художникъ«**, и только благодаря ему, »искренняя любовь къ живой правдѣ, отысканье внутренняго смысла явленій жизни современнаго человѣка, путемъ психологическаго анализа стало девизомъ цѣлой эпохи въ нашей бытовой живописи, слѣдовавшей по пути, проложенному ей дѣятельностью Перова« По мнѣнію этихъ поклонниковъ художника, даже »трудно сказать, какую бы физіономію имѣла наша русская школа въ настоящее время, не только въ области жанра, но и въ нѣкоторыхъ другихъ областяхъ нашего искусства, если бы Перова совсѣмъ не было«.***

Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ приговорѣ много преувеличенья. Нельзя на одного Перова сваливать отвѣтственность за то пренебреженье красотой рисунка и колорита, которымъ вообще отличались шестидесятые года. Перовъ писалъ не хуже своихъ сверстниковъ (Попова, Петрова, Юшанова, Трутовскаго, Корзухина и др.) и несомнѣнно былъ самымъ крупнымъ среди нихъ талантомъ. Этотъ выдающійся талантъ Перова сдѣлалъ его выразителемъ цѣлой эпохи, хотя онъ и былъ для нее, какъ говоритъ Крамской »еще несовершеннымъ художникомъ, а только носителемъ идеи«****, и если можно относить къ нему всѣ эти упреки, то именно какъ къ центральной фигурѣ русской живописи, предшествовавшей передвижникамъ. Обладая большимъ темпераментомъ, огненнымъ словомъ и способностью увлекать людей за собою, Перовъ невольно дѣлался апостоломъ тѣхъ началъ, которыя его одушевляли, а успѣхъ его картинъ въ критикѣ и въ публикѣ какъ бы наглядно подтверждалъ вѣрность всего высказывае-



12 МОРОЗОВЪ, А. И. Лѣтній день.

* См. гелиогравюру 10.

Характеристика этихъ взглядовъ въ статьѣ А. А. Киселева о Перовѣ (Артистъ 1894 г., № 1).

* Ѳ. Кони. »Вѣстникъ Европы« 1896 г.

** А. А. Киселевъ. Артистъ 1894 г., № 1.

*** И. Н. Крамской, его жизнь, переписка и пр. изд. Суворина.

маго Перовымъ и доказывалъ, что художникъ ведетъ искусство по настоящему его пути. Однако все это продолжалось лишь до тѣхъ поръ, пока самъ Перовъ оставался вѣрнымъ духу своего времени и писалъ »Чаепитья«, »Дворниковъ« и »Охотниковъ«, но достаточно было ему сойти съ этого пути, какъ все вліяніе его на окружающее искусство исчезло, и онъ даже сдѣлался для большинства современниковъ мало интереснымъ.

Перовъ, какъ человѣкъ, оставилъ во всѣхъ знавшихъ его самыя теплыя воспоминанья. Многіе изъ его учениковъ до сихъ поръ не могутъ безъ волненья вспоминать объ немъ, о его горячихъ рѣчахъ, и одушевленіи, которымъ онъ заражалъ каждаго, съ кѣмъ говорилъ. Это былъ мечтатель и энтузіастъ, фанатически преданный искусству. »Желающій быть художникомъ, — писалъ Перовъ въ одной изъ своихъ статей*, долженъ сдѣлаться полнымъ фанатикомъ, человѣкомъ, живущимъ и питающимся однимъ искусствомъ и только искусствомъ«. И Перовъ дѣйствительно былъ таковымъ. Если онъ чѣмъ увлекался, то увлекался беззавѣтно. Онъ отдавался тому, что любилъ, весь безъ остатка и уже не замѣчалъ вокругъ себя ничего другого. Эта цѣльность натуры и была причиной мучительнаго стремленія Перова въ Россію изъ заграницы. Это былъ человѣкъ неспособный къ компромиссамъ, прямой, рѣшительный, смѣлый и очень далекій отъ мѣщанскаго умѣнья устраивать свои матеріальныя дѣла. »Это былъ въ полномъ смыслѣ безсребренникъ, — говоритъ о немъ А. А. Киселевъ. — Работая всегда по призванію . . . онъ никогда не цѣнилъ ихъ (своихъ картинъ) дорого . . . и никогда не отказывалъ въ помощи своимъ товарищамъ бѣднякамъ«. Благодаря этому, Перовъ, даже добившись широкой извѣстности, въ 1867 году всетаки оказывается въ очень стѣсненномъ положеніи. Онъ даже вынужденъ былъ просить Академію о продленіи ему пансіона, который онъ получилъ при посылкѣ за границу. При всемъ этомъ Перовъ отличался огромной настойчивостью и работоспособностью. Въ рукахъ его работа буквально кипѣла и за двадцать лѣтъ труда онъ оставилъ такое количество картинъ, рисунковъ и набросковъ, зачастую повторенныхъ нѣсколько разъ, какого большинство художниковъ не оставляетъ и за болѣе долгую жизнь.

Нѣкоторое время Перовъ увлекался и литературнымъ творчествомъ и помѣщалъ въ журналахъ разсказы, но они не выходятъ за предѣлы заурядныхъ и интересны только потому что написаны Перовымъ . . .



13. КОШЕЛЕВЪ, Н. А. Офеня-коробейникъ.

Почти все обширное творчество Перова представлено въ Третьяковской галлереѣ. Тамъ помѣщено тридцать семь картинъ и портретовъ, написанныхъ художникомъ въ самые различные періоды его дѣятельности, и болѣе ста рисунковъ и эскизовъ, а также портретъ художника, написанный имъ самимъ, когда ему минуло 36 лѣтъ.

Одновременно съ Перовымъ, а частью даже и раньше него, выступило со своими картинами и еще нѣсколько болѣе или менѣе талантливыхъ художниковъ, шедшихъ по тому же направленію.

Приводимъ нѣкоторыя свѣдѣнія о наиболѣе изъ нихъ замѣтныхъ:

Николай Петровичъ Петровъ, сынъ Петербургской мѣщанки родился въ 1834 году, т. е. годомъ позже Перова и въ Академіи былъ ученикомъ профессора Маркова, что однако

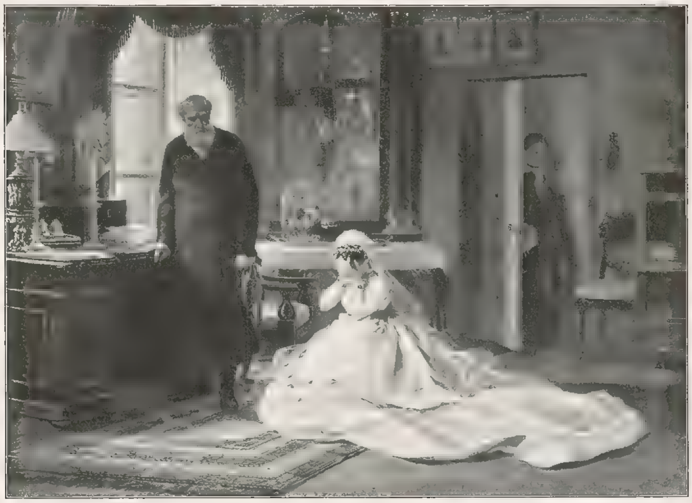
* »Наши учителя« Худ. Журналъ 1881 г., № 9.

совсѣмъ не отразилось на характерѣ его творчества. Въ 1862 году онъ обратилъ на себя общее вниманіе картиной »Сватовство чиновника на дочери портного« (см. снимокъ 8-й на стр. 11-й) и получилъ за нее малую золотую медаль, а за симъ въ 1863 году вмѣстѣ съ другими товарищами, образовавшими впослѣдствіи »Художественную Артель«, вышелъ изъ Академіи. Послѣ упомянутой картины онъ не написалъ ничего интереснаго и въ 1874 году умеръ въ Италіи, отъ чахотки.

Андрей Андреевичъ Поповъ (1823—1896) родился въ г. Тулѣ, гдѣ отецъ его, художникъ, и былъ первымъ учителемъ сына. Затѣмъ въ Академіи Поповъ работалъ у профессора М. Воробьева и состоялъ пансіонеромъ Общества поощренія художествъ. Ко времени пребыванія Попова въ Академіи относится исполненный имъ карандашный портретъ актера М. С. Щепкина и картина »Въ школѣ« (1854 г.).* Изъ другихъ картинъ художника извѣстны: »Демьянова уха«, »Харчевня«**, »Складъ чая на Нижегородской Ярмаркѣ« и наконецъ »Балаганы на Святой въ Тулѣ«, которыя принадлежатъ галлереѣ (см. снимокъ 9-й на стр. 12-й).

Алексѣй Лукичъ Юшановъ (1840—1865) умеръ, едва выступивъ передъ публикою, всего на двадцать пятомъ году жизни и оставилъ только одну интересную картину »Проводы начальника«, которая находится въ галлереѣ (см. снимокъ 10-й на стр. 13-й).

Иванъ Ивановичъ Соколовъ (род. въ 1832 году) и Константинъ Александровичъ Трутовскій (1826—1893) были извѣстны въ шестидесятыхъ и семидесятыхъ годахъ своими картинами по большей части изъ Малороссійскаго быта. И. И. Соколовъ, астраханскій уроженецъ, сначала воспитывался въ Московскомъ дворянскомъ пансіонѣ, а затѣмъ поступилъ въ Академію, гдѣ и былъ ученикомъ Маркова. Наиболѣе извѣстны его картины: »Проводы новобранцевъ«, за которую онъ получилъ въ 1860 году званіе профессора живописи, »Ночь на Ивана Купала« и »Кобзарь«. Въ галлереѣ онъ представленъ двумя картинами: »Утро послѣ свадьбы въ Малороссіи« и »Сборъ вишенъ«, а также двумя сепіями: »Въ окрестностяхъ Константинополя« и »Малороссіянка«.



1. ЖУРАВЛЕВЪ, Ф. С. Передъ вѣнцомъ.

К. А. Трутовскій происходилъ изъ стариннаго рода дворянъ, издавна интересовавшихся искусствомъ. Одинъ изъ его предковъ въ царствованіе Екатерины II былъ первымъ собирателемъ народныхъ пѣсенъ, а отецъ Константина Александровича былъ дилетантъ-художникъ. Образованіе К. А. Трутовскій получилъ сначала въ частномъ пансіонѣ, а затѣмъ въ Николаевскомъ инженерномъ училищѣ, откуда вышелъ офицеромъ. За свои художественныя способности Трутовскій былъ оставленъ въ Петербургѣ и занимался въ Академіи художествъ, но на свой настоящій путь жанриста попалъ только въ шестидесятыхъ годахъ, когда переѣхалъ въ родную Малороссію. Отсюда онъ привезъ въ Москву свои первыя картины изъ Малороссійскаго быта и вызвалъ ими общій къ себѣ интересъ.

* Находятся въ галлереѣ, въ комнатѣ рисунковъ, гдѣ помѣщенъ также и другой исполненный художникомъ портретъ разсказчика Горбунова.

** Въ Солдатенковскомъ собраніи Румянцевскаго Музея.

Московское Художественное Общество пригласило его въ свое училище, и здѣсь онъ долгое время оставался сначала преподавателемъ, а затѣмъ инспекторомъ. Въ Москвѣ Трутовскій пользовался большою извѣстностью; многочисленныя картины его охотно раскупались и въ галлереѣ онъ представленъ двумя типичными акварелями »Послѣ обѣда въ лѣтнее время« и »Благодѣтельница«, а также доставившей художнику званіе академика картиной »Хороводъ въ Курской губерніи«, снимокъ съ которой помѣщенъ на стр. 14-й.

Александръ Ивановичъ Морозовъ родился въ 1835 году и стяжалъ себѣ извѣстность симпатичными картинами »Отдыхъ на сѣнокосѣ« и »Выходъ изъ церкви« (см. геліогравюру 14). За первую картину онъ получилъ малую золотую медаль*, а за вторую званіе академика. Обѣ картины находятся въ галлереѣ, гдѣ помѣщены также и написанныя художникомъ позднѣе: »Сельская школа«, »Точильщикъ«, »Лѣтній день« и акварель »Бурлакъ«. Этотъ художникъ среди своихъ сверстниковъ отличается какой то особой поэтической ноткой, пробивающейся и сквозь утрированную копировку »дѣйствительности«, и сквозь сухое кропотливое письмо.

Николай Андреевичъ Кошелевъ родился въ 1840 году и жилъ съ дѣтства въ Арзамасѣ. Познакомясь съ учениками Ступинской школы, онъ сильно пристрастился къ рисованью. Въ школу Ступина поступить онъ однако не могъ за недостаткомъ средствъ и одиннадцати лѣтъ попалъ въ ученье къ живописцу, расписывавшему церкви.

Въ 1860 году Кошелевъ, пробрался въ Петербургъ и сталъ посѣщать классы Академіи, гдѣ уже черезъ два года ему дали обѣ серебряныя, а затѣмъ въ 1864 году и малую золотую медали. Въ 1865 году Кошелевъ помогалъ Крамскому въ его работахъ въ Храмѣ Спасителя, затѣмъ писалъ тамъ же кое-что самостоятельно, въ 1873 году былъ сдѣланъ академикомъ, а въ 1878 профессоромъ исторической живописи. Кошелевымъ написано много портретовъ и картинъ изъ области жанра и пейзажа и большой, но мало интересный холстъ »Погребеніе Христа«. По скучному характеру своей живописи Кошелевъ занялъ положеніе среднее между передвижниками, на выставкахъ которыхъ много разъ участвовалъ, и академистами. Въ галлереѣ находятся его картины »Офеня коробейникъ« (см. снимокъ 13-й на стр. 16-й), »Послушникъ, продавецъ у воротъ монастыря« и портретъ художника А. А. Киселева.

У всѣхъ этихъ художниковъ много общаго съ Перовымъ и въ сюжетахъ, и въ самомъ характерѣ живописи, сухомъ рисункѣ и черноватыхъ краскахъ. Только одинъ Морозовъ выдѣляется среди нихъ какъ тонкій рисовальщикъ и часто какъ интересный колористъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ эти художники были далеки отъ какихъ либо обличительныхъ замысловъ. Они видѣли жизнь съ свѣтлой ея стороны и такою же хотѣли ее воспроизводить. Сцены пьянаго веселья у нихъ только забавны, а мужики удивительно приличны. Лишь изрѣдка ихъ вниманіе останавливала на себѣ драма, какъ напримѣръ въ картинѣ »Проводы новобранцевъ«* Соколова, но и здѣсь художникъ оставался свободнымъ отъ всякаго тенденціознаго намека. Въ картинѣ нѣтъ ни равнодушныхъ чиновниковъ, »забривающихъ« новобранца, ни огрубѣвшихъ, звѣроподобныхъ солдатъ, безъ которыхъ не обошлась бы обличительная картина. Нѣтъ ничего кромѣ саней съ уѣзжающими паробками и двухъ провожающихъ бабъ. Одна, старуха, съ тупымъ выраженіемъ на лицѣ, бредетъ по глубокому снѣгу, другая, молодуха, съ заплаканными глазами и ребенкомъ на рукахъ, идетъ за нею. Отъ картины вѣетъ искреннимъ горемъ, и, благодаря отсутствію всякой тенденціозности, художникъ въ этой картинѣ, какъ и Перовъ въ своихъ »Проводахъ покойника«** поднимается до высоты хотя простой но несомнѣнной драмы.

Теперь, когда со времени появленія картинъ перечисленныхъ художниковъ прошло около сорока лѣтъ, многое кажется въ нихъ и неумѣстнымъ и наивнымъ; но если припомнить, что все это было написано, когда еще не было ни Рѣпиныхъ, ни Маковскихъ, и когда въ прошломъ не было почти никого кромѣ Ѳедотова, то нельзя не проникнуться искреннимъ удивленіемъ передъ этими художниками. Картины ихъ проникнуты глубокой любовью и къ природѣ и ко всему изображаемому люду, наблюдательность ихъ громадна, типы выхвачены изъ жизни. Правда, по большей части и эти картины кажутся иллюстраціей къ какому то разсказу. Смотря, напримѣръ, на картину Юшанова, невольно припоминаешь »Губернскіе очерки« Щедрина и ищешь подходящую сцену, но таковы ужъ были вообще запросы времени.

Въ числѣ картинъ Морозова есть между прочимъ и превосходный пейзажъ съ фигурой »Лѣтній день«, (см. сним. 12-й на стр. 15-й). По искренности, которой проникнутъ этотъ простой пейзажъ, его можно поставить на ряду съ лучшими произведеніями русской живописи.

Иначе относилась къ своей задачѣ другая группа схожихъ съ Перовымъ его современниковъ. Эти художники стремились въ своихъ картинахъ главнымъ образомъ обличать, бичевать порокъ и высмѣивать людскую грубость.

Среди нихъ прежде всего надо отмѣтить художника Николая Густавовича Шильдера (род. въ 1828 г.), извѣстнаго по его едва ли не единственно уцѣлѣвшей картинѣ »Искушеніе«. На картинѣ старая сводня соблазняетъ бѣдную, но честную дѣвушку; въ глубинѣ картины виднѣется въ двери голова самого соблазнителя, а на постели лежитъ больная, старуха, мать несчастной дѣвушки.

Картина эта съ сильнымъ подражаніемъ Ѳедорову, но интересна лишь потому, что была первой русской картиной, пріобрѣтенной П. М. Третьяковымъ и такимъ образомъ легла въ основаніе его будущей галлереи. — Свѣдѣній о жизни этого художника не уцѣлѣло, не смотря на то, что онъ умеръ сравнительно недавно (въ 1898 г.).

* Отъ соисканья большой золотой медали Морозовъ отказался вмѣстѣ съ будущими передвижниками

* Въ Академіи Художествъ.

** Въ Солдатенковскомъ собраніи Румянцевскаго Музея

Затѣмъ въ свое время большою популярностью пользовалась тоже находящаяся въ галлереѣ подчеркнутая и театральная картина Адріана Марковича Волкова »Прерванное обрученіе«. Здѣсь снова на лицо всѣ атрибуты обличенья: Богатая простодушная семья, довѣрчиво просватавшая дочь за легкомысленнаго молодого человѣка, толпа гостей, собравшихся на обрученье, и въ дверьяхъ въ смущеньи несчастная покинутая женихомъ жертва преступной любви съ невиннымъ младенцемъ на рукахъ. Публика читала въ картинѣ трогательный разсказъ, и была отъ нея въ восторгѣ. Художникъ однако не написалъ больше ничего сколько нибудь замѣтнаго, скоро поддался алкоголизму и на 44-мъ году жизни (въ 1873 г.) умеръ.

Много общаго съ этими художниками и у Леонида Ивановича Соломаткина (1843—1883), который представленъ въ галлереѣ одной маленькой и неинтересной картинкой »Въ погребкѣ«.

Но самой широкой извѣстностью послѣ Перова пользовался въ 60-хъ годахъ Пукиревъ.

Василій Владиміровичъ Пукиревъ происходилъ изъ мѣщанской семьи и родился въ 1832 г. Образованіе онъ получилъ сначала въ Московскомъ Училищѣ живописи, а затѣмъ въ Академіи художествъ, откуда и вышелъ со званіемъ художника по портрету. Затѣмъ онъ получилъ званіе академика за »Дѣвушку« и въ 1863 году званіе профессора живописи



15. ПУКИРЕВЪ, В. В. Пріемъ приданаго по описи.

за »Неравный бракъ«. Эта картина (см. геліогравюру 15) при появленіи своемъ произвела большое впечатлѣніе. Ее наперерывъ восхваляли въ печати, какъ »одно изъ самыхъ вѣрныхъ воспроизведеній современной жизни«. Снимки съ картины печатались во всѣхъ иллюстрированныхъ изданіяхъ и, можно смѣло сказать, что съ ней былъ знакомъ каждый образованный человѣкъ, сколько нибудь интересовавшійся искусствомъ. Восторженные поклонники, слѣдуя духу времени, восхищались въ картинѣ, разумѣется, прежде всего ея сюжетомъ. Выставить сановитаго штатскаго старика генерала, ведущаго къ вѣнцу молодую дѣвушку, влюбленную въ другого — это казалось тогда огромной смѣлостью и своего рода протестомъ. Это было смѣлымъ указаніемъ на одну изъ темныхъ сторонъ жизни, а публика, пріученная строгой цензурой къ чтенію между строкъ, видѣла въ картинѣ даже нескрываемый намекъ на развращенность высшихъ классовъ вообще . . .

Большой популярностью пользовался и художникъ Фирсъ Сергѣевичъ Журавлевъ (1836—1901). Художникъ родился въ Саратовѣ, учился въ Академіи и получилъ тамъ малую золотую медаль за картину »Кредиторъ описываетъ имущество вдовы«, но затѣмъ вмѣстѣ съ будущими передвижниками отказался отъ конкурса и вышелъ. Художникъ извѣстенъ своими картинами изъ купеческаго быта. Въ Солдатенковскомъ собраніи Румянцевскаго музея находится одна изъ наиболѣе извѣстныхъ его картинъ, изображающая богатыя поминки въ купеческой семьѣ.

Въ галлереѣ его картина »Передъ вѣнцомъ«, за которую художникъ получилъ званіе академика (см. сним. 14-й на стр. 17-й).

Но и на самомъ дѣлѣ картина имѣла много достоинствъ. Сравнивая ее съ современными ей и висящими тутъ же въ галлереѣ картинами Петрова, Адр. Волкова и т. п. нельзя не признать въ ней и большей простоты, и болѣе пріятной живописи. Къ тому же это была первая обличительная картина съ такими большими фигурами.

Часть критики, впрочемъ, высказывалась противъ картины за то, что въ ней вы »не видите нравственной причины, побудившей несчастную дѣвушку идти за ненавистнаго старика, не видите ни начала, ни развязки совершающагося факта и не ясно понимаете роль, которую играетъ въ происшествіи грустный шаферъ«.* Другой критикъ также нападалъ на картину за то, что художникъ не выразилъ въ »Неравномъ бракѣ« различія убѣжденій, воспитанія и пожалуй состоянія жениха и невѣсты.**

Эти замѣчанія очень характерны для тогдашней критики, которая не довольствуясь даже такимъ яснымъ разсказомъ, требовала отъ картины передачи цѣлой длинной повѣсти и при томъ съ ярко выраженной и подчеркнутой характеристикой каждаго лица.

Отзывъ Сомова изъ С. Петербургскихъ Вѣдомостей, приводимый въ словарѣ Собко
[illegible]

Впрочемъ нельзя сказать, чтобы такая критика не имѣла за собою никакихъ основаній. Если художникъ ставилъ себѣ литературную задачу, то не мудрено, что отъ выполненія ея критика требовала полноты и ясности литературнаго произведенія.

Жизнь Пукирева цѣликомъ протекла въ Москвѣ, гдѣ съ 1861 г. по 1873-й онъ былъ преподавателемъ въ Училищѣ живописи. Въ Москвѣ же, находятся почти всѣ написанныя имъ картины. Изъ нихъ наиболѣе извѣстны: »Ревность женщины«, »Несостоявшійся бракъ«, »Пріемная концессіонера«, »Размолвка«, »Пріемъ приданаго« и купленная Солдатенковымъ картина »Сборъ недоимокъ«. — Эта послѣдняя картина изображала свирѣпаго станового, повелѣвающаго десятскому и понятымъ выводить послѣднюю корову со двора обнищавшаго мужика и наравнѣ съ »Крестнымъ ходомъ« Перова была, одною изъ самыхъ въ то время популярныхъ. Популярна была и другая картина Пукирева »Потрава«, съ разжирѣвшимъ помѣщикомъ, который поймалъ въ своей ржи крестьянскую клячу. Но сравнительно съ »Неравнымъ бракомъ« всѣ эти картины были уже гораздо слабѣе. »Пріемъ приданаго по описи« находится въ нашей галлереѣ и снимокъ съ этой картины помѣщенъ на стр. 19-й. Въ галлереѣ же находятся: картина Пукирева »Въ мастерской художника« и карандашный портретъ съ художника Шмелькова.





16. КРАМСКОЙ, И. Н. Портретъ В. Н. Третьяковой.

III.

И. Н. КРАМСКОЙ.

Однимъ изъ самыхъ дѣятельныхъ главарей передвижничества былъ Крамской.

Иванъ Николаевичъ Крамской родился 27-го Мая 1837 года въ бѣдной мѣщанской семьѣ, въ слободкѣ г. Острогожска Воронежской губерніи, и рано лишился отца. Научившись кое-чему въ уѣздномъ училищѣ, онъ долженъ былъ уже заработывать себѣ хлѣбъ и поступилъ писцомъ въ Острогожскую думу, но мальчика тянуло къ рисованію, которому онъ и посвящалъ всѣ свои досуги. — Случай столкнулъ его въ это время съ диллетантомъ-художникомъ Тулиновымъ; у него пятнадцатилѣтній Крамской научился первымъ пріемамъ живописи и рѣшилъ сдѣлаться во что бы то ни стало художникомъ. Онъ добился, чтобы его отдали въ Воронежъ въ ученье къ иконописцу, но скоро убѣдился, что изъ этого »ученья« ничего не выйдетъ и, разочарованный, вернулся домой. Приходилось снова сдѣлаться писцемъ, но явился на помощь случай и вывелъ Крамского на его настоящую дорогу. Въ Острогожскъ заѣхалъ странствующій фотографъ и, по рекомендаціи Тулинова, взялъ Крамского къ себѣ ретушеромъ. Съ этимъ фотографомъ будущій художникъ въ три года объѣхалъ рядъ городовъ, много видѣлъ, еще больше въ свободное время прочелъ и, развившись въ самостоятельнаго, вдумчиваго юношу, оставилъ хозяина и уѣхалъ въ Петербургъ. Здѣсь Крамской нашелъ себѣ работу ретушера и быстро достигъ въ ней большого совершенства, такъ что даже создалъ славу нѣсколькимъ фотографамъ, а затѣмъ поступилъ въ Академію Художествъ.

Двадцатилѣтній Крамской былъ полонъ самыхъ радужныхъ надеждъ. »Я вступалъ въ Академію какъ въ нѣкій храмъ« — разсказываетъ онъ въ своей статьѣ: »Судьбы русскаго искусства«, — полагая найдти въ ея стѣнахъ тѣхъ же самыхъ вдохновенныхъ учителей и великихъ живописцевъ, о которыхъ я начитался, поучающихъ огненными рѣчами благоговѣйно внемлющихъ имъ юношей ...« Ожиданія эти не оправдались: »одно за другимъ стали разлетаться созданія моей собственной фантазіи объ Академіи и прокрадываться охлажденіе къ мертвому и педантическому механизму въ преподаваніи«. Не удовлетворяли ни преподаваніе рисованья, ни лекціи по анатоміи, исторіи искусствъ и т. п. »Оставалось товарищество, единственное, что двигало всю массу впередъ, давало хоть какія нибудь знанія, вырабатывало хоть какіе нибудь пріемы и помогало справляться съ своими задачами.« Среди этого товарищества Крамской вскорѣ и занялъ то положеніе, которое осталось за нимъ на всю его жизнь въ кругу передвижниковъ. Онъ сталъ вожакомъ своихъ товарищей, выразителемъ волнующихъ ихъ мыслей и звеномъ, соединявшимъ ихъ въ одно устойчивое цѣлое.

Тулиновъ въ своихъ воспоминаніяхъ о Крамскомъ разсказываетъ, что вскорѣ же послѣ вступленія Крамскаго въ Ака-

демію, его маленькая и уютная квартирка* сдѣлалась центромъ, къ которому стекалась академическая молодежь. »Собирались почти каждый день, послѣ вечернихъ классовъ въ Академіи. Одинъ изъ товарищей обязанъ былъ по очереди читать что либо изъ лучшихъ произведеній тогдашней литературы: другіе занимались оканчиваніемъ заданныхъ въ Академіи работъ; третьи работали для добыванія средствъ, иные готовили эскизы и проч. Но всѣ слушали читающаго ... На этихъ вечерахъ Иванъ Николаевичъ выработалъ своеобразный методъ работы портретовъ и въ три часа оканчивалъ ихъ совершенно. Тутъ работалъ карандашъ, карандашный соусъ, растушка и гуашныя бѣлила. По его выраженію, чѣмъ бы ни работать, да вышло бы скоро и хорошо ... Скоро появились и послѣдователи этого метода въ Академіи ... Все это надѣлалъ флигелекъ въ садикѣ въ 8-й линіи Васильевскаго Острова ... Въ этомъ маленькомъ гнѣздышкѣ вырабатывалась какъ бы новая русская академія, тоже маленькая, которая впослѣдствіи разрослась въ большую художественную артель ...«

Занятія Крамского въ Академіи отъ всего этого ни мало не страдали. Въ первый же годъ онъ былъ переведенъ въ гипсовый фигурный классъ, затѣмъ въ натурный, а въ 1860 году, т. е. черезъ три года послѣ вступленія въ Академію, на академической выставкѣ появилась уже первая его картина: »Смертельно раненый Ленскій«, награжденная 2-й серебряной медалью. Къ этой картинѣ была прибавлена маленькая замѣтка: »Первый опытъ собственнаго сочиненія«. Крамской точно предчувствовалъ ту борьбу за самостоятельное творчество, которую вскорѣ повелъ во главѣ своихъ товарищей и, вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ бы заранѣе опредѣлялъ характеръ этой свободы, столь подчинявшейся литературѣ.

Исторія этой борьбы была вкратцѣ разсказана нами. Крамской во главѣ своихъ товарищей отказался отъ конкурса на большую золотую медаль и вышелъ изъ Академіи.

Въ образовавшейся »Артели художниковъ« Крамской продолжалъ играть ту же роль главаря. Онъ былъ душею всего дѣла а, когда онъ вышелъ изъ Артели, быстро распалась и она сама.

Этотъ выходъ изъ Артели очень характеренъ для Крамского. Онъ относился къ дѣлу нарождавшейся новой организаціи русскихъ художественныхъ силъ гораздо серьезнѣе всѣхъ остальныхъ своихъ товарищей и понималъ, что борьба только еще начиналась. Предстояло ее выдерживать въ теченіи долгихъ лѣтъ, и выдержать ее можно было только при условіи упорнаго отстаиванья занятой позиціи. На одной сторонѣ была сильная Академія, на другой ничтожная кучка начинающихъ художниковъ безъ средствъ и связей. »Крамской видѣлъ, какъ много молодыхъ даровитыхъ силъ гибло на его глазахъ, какъ за безцѣнокъ сбывались перлы новой нарождавшейся школы. Видѣлъ, какъ мало по малу забывается ихъ законный академическій протестъ и уходитъ въ область преданій, въ разныхъ нелѣпыхъ варьянтахъ. Академія же по прежнему цвѣтетъ, изгнавши ... окончательно современное народное искуство изъ стѣнъ Академіи ... Онъ мучился, страдалъ, боялся быть забытымъ, искалъ новыхъ путей подъема русскаго искусства, новаго выхода своимъ завѣтнымъ идеямъ.«**

И вдругъ одинъ изъ членовъ Артели принялъ предложенную Академіей поѣздку за границу. Понятно, что Крамской не могъ примириться съ этимъ фактомъ. Онъ увидалъ въ немъ ренегатство, измѣну, отступничество и, когда его горячій протестъ не встрѣтилъ сочувствія въ остальныхъ членахъ Артели, онъ, полный душевной боли и разочарованія, порвалъ съ Артелью и вышелъ изъ ея состава.*

Пришлось разочароваться Крамскому и въ другой его затѣѣ. Понимая, что Артель сама по себѣ не можетъ бороться съ Академіей, онъ сталъ придумывать другую организацію, въ которой художники встрѣтили бы со стороны общества не только нравственную, но и широкую матеріальную поддержку, и остановился на мысли организовать клубъ художниковъ. Этотъ клубъ долженъ былъ взять подъ свое покровительство всю русскую художественную жизнь и направить ее по »настоящему руслу живого національнаго творчества«. Ядро клуба должны были составлять художники, соревнователями являлись всѣ имъ сочувствующіе. Клубъ долженъ былъ устраивать выставки, организовать свою школу, посылать молодыхъ художниковъ за границу и поддерживать ихъ на первое время въ Россіи ...

Проэктъ былъ какъ нельзя болѣе въ духѣ времени, повсюду встрѣтилъ горячее сочувствіе, но благая затѣя на практикѣ неожиданно приняла иныя формы, совсѣмъ нежелательныя для Крамскаго.

»Дѣло клуба погибло - говорилъ снова обманутый въ своихъ ожиданіяхъ Крамской - я знаю теперь, чѣмъ кончится эта широкая идея ихъ. Они кончатъ самымъ обыкновеннымъ, безцѣльнымъ, пошлымъ клубомъ: будутъ пробавляться куплетцами, сценками, картами и скоро распадутся, растаютъ, не связанные никакимъ существеннымъ интерссомъ.« Ожиданія Крамскаго на этотъ разъ, какъ извѣстно, вполнѣ оправдались, и самъ Крамской, кажется, даже и не бывалъ въ образовавшемся клубѣ.

Наконецъ среди художниковъ возникла мысль организовать »Товарищество передвижныхъ выставокъ«, и Крамской тотчасъ же всею душой отдался этому новому дѣлу, а скоро сдѣлался и однимъ изъ главныхъ его дѣятелей.**

По выходѣ изъ Академіи Крамской долго не появлялся передъ публикой какъ художникъ. Въ концѣ 60-хъ годовъ на Академической выставкѣ было выставлено нѣсколько портретовъ, которыхъ онъ въ то время писалъ много по заказамъ частныхъ лицъ; въ 1868 году онъ получилъ заказъ на портреты выдающихся русскихъ дѣятелей для Румянцевскаго Музея, и около трехъ лѣтъ работалъ надъ ними; лишь въ 1871-мъ году, на 1-й передвижной выставкѣ, выступилъ Крамской передъ большой публикой съ первой выдающейся картиной »Русалки« (см. геліогравюру 16).

Эта первая картина очень характерна для Крамского. Отдавая должное обличеньямъ Перова и восторгаясь Мясоѣдовымъ, онъ самъ однако »не былъ въ состояніи взяться за обязательный въ то время Некрасовскій и Щедринскій бичъ ...

* Крамской не бросалъ и въ это время занятій ретушера, благодаря чему зарабатывалъ довольно много.

** Рѣпинъ. »Воспоминанія о Крамскомъ«.

* Какъ относился Крамской къ Артели видно также изъ случая съ деньгами, которыя онъ получалъ за свои работы для храма Христа Спасителя. Еще будучи ученикомъ Академіи, онъ сдѣлалъ своему профессору Маркову до 50 рисунковъ для купола и 8 картоновъ въ натуральную величину, а затѣмъ по выходѣ изъ Академіи писалъ и самый куполъ. За работу Крамской получилъ 16000 руб. и тотчасъ же выплатилъ 4000 руб. (25 %) въ кассу Артели, хотя это былъ его личный заказъ, не имѣвшій никакого отношенія къ Артели. Такимъ же безсребренникомъ оказался онъ и въ отношеніи своихъ помощниковъ, съ которыми поровну раздѣлилъ остальные 12000 руб.

** Интересно, что еще за три года до возникновенія этого »Товарищества« Крамской уже устроилъ выставку картинъ »Артели« въ Нижнемъ Новгородѣ и такимъ образомъ осуществилъ на практикѣ ту идею, которая легла въ основаніе новаго »Товарищества«.



Для Крамского все не сводилось къ нравоучительной пропо-вѣди и къ потѣшнымъ разсказамъ изъ жизни. Въ немъ жилъ иной, болѣе высокій, идеалъ.«*

Помимо всѣхъ теоретическихъ разсужденій объ искусствѣ и его обязанностяхъ, Крамского безсознательно тянуло къ выраженію въ картинѣ чувства, къ поэзіи и вообще къ содер-жанію, гораздо болѣе глубокому, чѣмъ то, которое могла дать современность. И вотъ, отдавъ дань литературности сюжета и привязавъ своихъ »Русалокъ« къ »Майской ночи« Гоголя, Крамской написалъ картину, въ которой его всего больше интересовала задача »поймать луну« и которая радовала его потому, что въ ней »все же нѣчто фантастическое вышло«. И это на первой выставкѣ передвижниковъ, въ самый разгаръ



.,. КРАМСКОИ, И. Н. Портретъ живописца И. И. Шишкина.

борьбы за направленіе, которое, по словамъ самого же Крам-ского, дѣлало художника »критикомъ общественныхъ явленій«! Въ душѣ Крамского въ какомъ то странномъ смѣшеніи жило чуткое пониманіе искусства, какъ поэзіи, свободной отъ вся-каго стѣсненія, и въ тоже время требованіе, чтобы искусство, подъ страхомъ признанья его пустой забавой, служило непре-мѣнно идеямъ общественности.

Точно также и вторая написанная Крамскимъ картина »Христосъ въ пустынѣ« (см. геліогравюру 17) по замыслу своему уходитъ далеко за предѣлы какой либо публицисти-ческой проповѣди.

Въ перепискѣ Крамскаго мы находимъ богатый матеріалъ, объясняющій, какую задачу ставилъ себѣ въ этой картинѣ художникъ. Въ своемъ отвѣтѣ Гаршину, просившему Крам-ского объяснить картину, онъ пишетъ:

»Подъ вліяніемъ ряда впечатлѣній у меня осѣло очень тяжелое ощущеніе отъ жизни. Я вижу ясно, что есть одинъ моментъ въ жизни каждаго человѣка, мало-мальски созданнаго по образу и подобію Божію, когда на него находитъ раздумье — пойти-ли направо или налѣво? Расширяя дальше мысль, охватывая человѣчество вообще, я, по собственному опыту, по моему маленькому оригиналу, и только по нему одному, могу догадываться о той страшной драмѣ, какая разыгрывалась во время историческихъ кризисовъ. И вотъ у меня является страшная потребность разсказать другимъ то, что я думаю. Но какъ разсказать? Чѣмъ, какимъ способомъ я могу быть понятъ? По свойству натуры, языкъ іероглифа для меня доступнѣе всего. И вотъ я, однажды, когда особенно былъ этимъ занятъ, гуляя, работая, лежа и пр. и пр., вдругъ уви-далъ фигуру, сидящую въ глубокомъ раздумьѣ. Я очень осторожно началъ всматриваться, ходить около нея и во все время моего наблюденія, очень долгаго, она не пошевелилась, меня не замѣчала. Его дума была такъ серьезна и глубока, что я заставалъ его постоянно въ одномъ положеніи. Онъ сѣлъ такъ, когда солнце было еще передъ нимъ, сѣлъ усталый, измученный; сначала онъ проводилъ глазами солнце, затѣмъ не замѣтилъ ночи, и на зарѣ уже, когда солнце должно подняться сзади его, онъ все продолжалъ сидѣть неподвижно. И нельзя сказать, чтобы онъ вовсе былъ нечувствителенъ къ ощущеніямъ: нѣтъ, онъ, подъ вліяніемъ наступившаго утрен-няго холода, инстинктивно прижалъ локти ближе къ тѣлу, и только, впрочемъ, губы его какъ-бы засохли, слиплись отъ

* [illegible]

долгаго молчанія, и только глаза выдавали внутреннюю работу, хотя ничего не видѣли, да брови изрѣдка ходили — то подымется одна, то другая. Мнѣ стало ясно, что онъ занятъ важнымъ для него вопросомъ, настолько важнымъ, что къ страшной физической усталости онъ нечувствителенъ. Онъ точно постарѣлъ на 10 лѣтъ, но все-же я догадывался, что это такого рода характеръ, который, имѣя силу все сокрушить, одаренный талантами покорить себѣ весь міръ, рѣшается не сдѣлать того, куда влекутъ его животныя наклонности. И я былъ увѣренъ, потому-что я его видѣлъ, что, что̀-бы онъ ни



18. КРАМСКОИ. И. Н. Неутѣшное горе

рѣшилъ, онъ не можетъ упасть. Кто это былъ? Я не знаю. По всей вѣроятности, это была галлюцинація; я въ дѣйствительности, надо думать, не видалъ его. Мнѣ показалось, что это всего лучше подходитъ къ тому, что̀ мнѣ хотѣлось разсказать. Тутъ мнѣ даже ничего не нужно было придумывать, я только старался скопировать. И когда кончилъ, то далъ ему дерзкое названіе. Но если бы я могъ въ то время, когда его наблюдалъ, написать его . . . Христосъ-ли это? Не знаю. Да и кто скажетъ какой онъ былъ? Напавъ случайно на этого человѣка, всмотрѣвшись въ него, я до такой степени почувствовалъ успокоеніе, что вопросъ личный для меня былъ рѣшенъ«.

Итакъ, Крамской не задавался цѣлью изобразить Христа. Его интересовала человѣческая душа, стоящая на грозномъ распутьи, и образъ Христа былъ только формой, въ которую художникъ облекъ свою идею.

Крамского упрекали за эту фигуру Христа, одѣтаго въ какія то условныя одежды и сидящаго среди камней, совсѣмъ не похожихъ на пустыню Палестины.* Но Крамской не задавался цѣлью возсоздать евангельскаго Христа или написать Іисуса Назареянина, какъ понимали его Ренанъ и Іоганъ Штрауссъ. Христосъ былъ нуженъ Крамскому просто какъ символъ и, если бы онъ былъ еще дальше отъ реальной трактовки и сидѣлъ въ еще болѣе условной пустынѣ, то и тогда бы картина не проиграла, будь съ должной силой въ ней выражено все величіе происходящаго момента и вся мука человѣка, стоящаго на такомъ грозномъ распутьѣ.

Гораздо основательнѣе будетъ другой упрекъ Крамскому, упрекъ именно въ томъ, что онъ не справился съ своей прямой задачей и не далъ картины всего трагизма, переживаемаго его »Христомъ«. — »Христосъ« Крамского — усталый, грустно задумавшійся человѣкъ и только. Покажите картину лицу,

* В. В. Верещагинъ. Рус. стар. 1889, № 3











не знакомому съ Евангеліемъ, и оно не угадаетъ, что передъ нимъ Богочеловѣкъ, рѣшающій принести себя въ жертву міру; оно даже не заподозритъ въ этомъ задумчивомъ красавцѣ пророка, идущаго въ міръ на встрѣчу крестной смерти.* Въ образѣ Богочеловѣка Крамской хотѣлъ передать только человѣческое страданіе, близкое каждому изъ насъ, и этимъ невольно самый образъ Христа низвелъ къ такому изображенію, которое не передало ни размѣра, ни смысла этого страданья.

Но и при этихъ недостаткахъ »Христосъ« Крамскаго все, таки былъ для своего времени весьма значительнымъ произведеніемъ, и впечатлѣніе, оставленное имъ, было очень велико. »Я былъ свидѣтелемъ такого впечатлѣнія, которое можетъ удовлетворить самаго гордаго и самолюбиваго человѣка« — писалъ Крамской Васильеву послѣ того, какъ Христосъ появился передъ публикой.

низменныхъ ступеняхъ развитія-гомерическій хохотъ. Христосъ блѣденъ, какъ полотно, прямъ и спокоенъ; только кровавая пятерня отъ пощечины горитъ на щекѣ.« А хохотъ становится все громче и громче . . .

Крамской въ нѣсколькихъ мѣстахъ такъ и называетъ картину »Хохотъ«, а въ одномъ изъ писемъ къ Васильеву говоритъ: »Надо написать еще „Христа", непремѣнно надо, т. е. не собственно Его, а ту толпу, которая хохочетъ во все горло, всѣми силами своихъ громадныхъ животныхъ легкихъ . Этотъ хохотъ вотъ уже сколько лѣтъ меня преслѣдуетъ . . .«

Картина глубоко захватила Крамского и сдѣлалась цѣлью всей его послѣдовавшей жизни, но она требовала большого и продолжительнаго труда, обширной мастерской и значительныхъ затратъ на подготовительныя работы. Много лѣтъ прошло, прежде чѣмъ художникъ могъ наконецъ ею заняться, и она такъ и осталась недописанной. Мѣшало работѣ и многое другое: въ Палестину помѣшала уѣхать болгаро-турецкая



19. МЯСОѢДОВЪ, Г. Г. Дорога во ржи

Вслѣдъ за этой картиной Крамской рѣшилъ написать другую, гдѣ тотъ же »Христосъ«, но уже покончившій со всѣмъ земнымъ, стоитъ непоколебимый и твердый во дворѣ Пилата, среди издѣвающейся надъ нимъ толпы.

Въ письмахъ Крамской много говоритъ объ этой картинѣ, и вотъ что хотѣлъ онъ въ ней изобразить:

Земная жизнь Христа близка къ концу. Его предали, схватили и связали. Старѣйшины совѣщаются о томъ, что сдѣлать съ этимъ опаснымъ человѣкомъ, а во дворѣ у мерцающихъ костровъ, скучая, дремлютъ солдаты, стерегущіе узника. Вдругъ кому-то пришла счастливая мысль: надо развлечься. Онъ называлъ себя царемъ, говорилъ, что Онъ ниспосланъ на землю Іеговою. Отлично. Нарядимъ же Его на общее посмѣшище царемъ. И вдругъ всѣ развеселились. Доложили старѣйшинамъ, тѣ тоже высыпали на дворъ. »На важныхъ лицахъ благосклонная улыбка, сдержанная, легкая; чѣмъ дальше отъ интеллигенціи, тѣмъ шумнѣе веселость и на

война; остаться въ Парижѣ, гдѣ Крамской рѣшилъ работать въ особо устроенной мастерской, помѣшала смерть сына и тяжелая болѣзнь жены, а въ Петербургѣ негдѣ было даже подготовить такого большого холста. Наконецъ, Крамской добился разрѣшенья построить въ саду Павловскаго училища баракъ и тамъ началъ было работать, но, простудившись, заболѣлъ и работу снова пришлось отложить. Заставляли отъ нея отрываться и наступившія матеріальныя затрудненія. Потребности семьи росли, установившійся нерасчетливый образъ жизни требовалъ большихъ денегъ, а ихъ можно было добывать только портретами. »Съ ужасомъ помышляю о томъ времени, когда надо будетъ воротиться къ своимъ обычнымъ занятіямъ — портретамъ« восклицаетъ Крамской въ одномъ изъ тогдашнихъ своихъ писемъ.

Здоровье Крамского становилось между тѣмъ все хуже и хуже. Мысль о томъ, что онъ не сможетъ долго работать, все чаще стала приходить ему въ голову и сильно его разстраивала, а страхъ грозящей бѣдности разростался даже до болѣзненныхъ размѣровъ. Наконецъ въ 1880-мъ году Крамской дошелъ даже до того, что, сломивъ свою гордость, сталъ

* [illegible] въ своей Исторіи Рус. Живописи не безъ основанія называетъ [illegible] »Христа« [illegible] изстрадавшимся неизвѣстно почему и во имя чего.

искать кого нибудь, кто взялъ бы его на откупъ, дѣлаясь собственникомъ всего, что художникъ напишетъ . . .

Какъ ни странно, но именно въ этотъ періодъ Крамской написалъ такіе портреты какъ: Григоровича, Павла Михайловича Третьякова и его жены (см. снимокъ на стр. 21) писательницы Зоіончковской (В. Крестовской), Мельникова (Андрея Печерскаго), Литовченко, Салтыкова (Щедрина)* и картину »Неутѣшное горе« (см. снимокъ на стр. 24). Картина эта полна искренняго чувства. Художникъ, потерявшій передъ тѣмъ двоихъ дѣтей, вложилъ въ нее много настроенія и даже сдѣлалъ пораженную »неутѣшнымъ горемъ« женщину похожей на свою жену. »Я искренно сочувствовалъ материнскому горю, пишетъ по поводу картины Крамской. Я искалъ долго чистой формы и остановился наконецъ на этой . . ., потому что болѣе двухъ лѣтъ эта форма не возбуждала во мнѣ критики.«

Крамской, посвящая свои картины выраженію глубокихъ волненій человѣческой души, касался той области, которая всего доступнѣе искусству, но онъ былъ человѣкомъ своего времени и, стремясь къ выраженію чувства, хотѣлъ вызывать въ зрителѣ впечатлѣніе не самою картиной, а черезъ посредство вложенной въ нее мысли. Картина должна была сначала вызвать рядъ мыслей и уже эти мысли должны были отразиться въ душѣ зрителя рядомъ ощущеній. Желая изобразить человѣка на роковомъ распутьи, Крамской не искалъ образовъ, которые выразили бы это сами по себѣ и сами бы вызывали въ зрителѣ надлежащее впечатлѣніе; найденный образъ онъ сейчасъ же облекъ въ одежды и наружность Христа, у зрителя этотъ образъ вызывалъ воспоминаніе о томъ, что переживалъ Христосъ въ пустынѣ, и уже эти воспоминанія будили надлежащее чувство. Изображая »Неутѣшное горе«, Крамской не остановился на одномъ только лицѣ съ выраженіемъ глубокаго горя. Онъ изобразилъ одинъ изъ конкретныхъ случаевъ горя и нарисовалъ женщину въ траурѣ, съ стоящими у ногъ ея цвѣтами и покойникомъ въ сосѣдней комнатѣ, и снова между картиной и зрителемъ былъ цѣлый рядъ мыслей. Смотря на картину, зритель видѣлъ подавленную горемъ женщину, отыскивалъ причину ея горя, понималъ, что она потеряла близкое ей существо и только затѣмъ уже начиналъ ей сочувствовать.



20. КЛОДТЪ, баронъ М. П. Передъ отъѣздомъ.

Затѣмъ Крамской исполнилъ нѣсколько образовъ для русскихъ церквей въ Ментонѣ и Копенгагенѣ, началъ »Иродіаду съ главой Іоанна Крестителя«, написалъ портретъ А. Рубинштейна, изображеннаго на эстрадѣ концертнаго зала и т. п.

Работать надъ большой картиной удавалось Крамскому только урывками, а между тѣмъ аневризма аорты вызывала все чаще и чаще тяжелые припадки, и наконецъ 22-го Марта 1887 года, работая надъ однимъ изъ портретовъ (доктора Раухфуса), Крамской внезапно умеръ.

На похороны его собрался весь интеллигентный Петербургъ и много учащейся молодежи, которая пронесла гробъ на своихъ рукахъ до самаго кладбища.

Крамской угадывалъ, что задача искусства дѣйствовать на чувство, но въ то же время хотѣлъ, чтобы художникъ оставался мыслителемъ и, какъ таковой, вліялъ на окружающее общество, а это противорѣчіе старался примирить тѣмъ, что въ основѣ картины требовалъ мысли и, посредствомъ этой мысли хотѣлъ вызывать картиною чувство.

* Всѣ въ галлереѣ, гдѣ находятся также превосходный портретъ Л. Н. Толстого (геліогравюра 18), написанный на воздухѣ портретъ Шишкина (см. снимокъ на стр. 23-й) большой этюдъ »Полѣсовщика«, собственный портретъ Крамскаго и портреты Гончарова и Полонскаго





Крамского всю жизнь увлекало желанье общественной дѣятельности. »Крамской не мыслимъ въ одиночествѣ-говоритъ о немъ въ одномъ изъ писемъ П. М. Третьяковъ.* — Ему необходимо было общество; разговоры, пренія, споры онъ любилъ ужасно и для нихъ всегда готовъ былъ жертвовать дорогимъ своимъ временемъ«.

Эта потребность общественной дѣятельности глубоко лежала въ самой натурѣ Крамского. Сближаясь съ симпатичными ему людьми, Крамской тотчасъ же проникался ихъ интересами и, обладая при этомъ большимъ самолюбіемъ, недюжиннымъ умомъ, инициативой и настойчивостью, онъ всегда выдвигался впередъ и становился однимъ изъ вожаковъ. Въ Академіи, въ борьбѣ, которую повела группа конкурентовъ 63-го года, онъ былъ во главѣ движенья; въ образовавшейся »Артели« — ея душою; въ Товариществѣ передвижниковъ до послѣднихъ дней ему принадлежала роль одного изъ главныхъ руководителей.



21 САВИЦКІЙ, К. А. Ремонтныя работы на желѣзной дорогѣ.

Искусство Крамской любилъ искренно и страстно. »Вѣдь и я люблю его« восклицаетъ онъ въ одномъ изъ писемъ »да какъ еще люблю . . . больше партій, больше своего прихода, больше братьевъ и сестеръ«. »Картину свою я буду писать дѣйствительно слезами и кровью« говоритъ онъ въ другомъ письмѣ. Но одной этой любви, одного этого увлеченія искусствомъ ему было мало. Пытливый умъ постоянно заставлялъ его задумываться надъ разными вопросами искусства, надъ его задачами и ходомъ развитія, а любовь къ обмѣну мыслей побуждала поднимать эти вопросы въ кружкахъ близкихъ ему художниковъ и любителей. Онъ велъ обширную переписку, постоянно говоря въ письмахъ о томъ же искусствѣ, объ отдѣльныхъ художникахъ, выставкахъ и картинахъ. Многія изъ этихъ писемъ разростались въ цѣлые этюды по тому или иному вопросу и всегда были настолько цѣнны, что получавшіе письма точно сговорились и тщательно ихъ берегли. Нѣкоторыя изъ нихъ ходили по рукамъ еще при жизни Крамского, а послѣ его смерти, благодаря стараніямъ Стасова, изъ писемъ Крамского составилась цѣлая интересная книга* дающая богатый матеріалъ для сужденья, какъ объ эстетическихъ взглядахъ самаго Крамского, такъ и для характеристики современнаго ему искусства.

Въ своихъ эстетическихъ воззрѣніяхъ Крамской постоянно впадаетъ въ то противорѣчіе, на которое уже было указано выше. Будучи, какъ говоритъ Воскресенскій въ »Вѣстникѣ Изящныхъ Искусствъ« »эстетикомъ чистой воды«, Крамской неизбѣжно долженъ былъ придти къ выводу, что искусство есть нѣчто самодовлѣющее и абсолютно свободное. »Пой какъ птица небесная. Только, ради Бога, своимъ голосомъ« восклицаетъ Крамской въ одномъ изъ писемъ.

»Стараться о смыслѣ, — продолжаетъ онъ въ другомъ мѣстѣ, — искать значенія, значитъ насиловать себя: вѣрнѣйшая дорога не получить ни того ни другого.«

»Творчество художественное безсознательно«, »чтобы быть художникомъ — мало таланта, мало ума . . .« Для этого нужна особая организація, благодаря которой художникъ проникаетъ въ тайны скрытаго смысла вещей. »Искусство, въ своемъ истинномъ смыслѣ, должно быть истолкователемъ скрытаго смысла въ реальныхъ предметахъ.« При этомъ, — пишетъ Крамской — »искусство до такой степени заключается въ формѣ, что только отъ этой формы зависитъ и идея«. »Безъ живописи, живой и разительной, нѣтъ картинъ, а есть благія намѣренія, — и только«. »Если же въ холстѣ, кромѣ идей, не окажется чисто живописныхъ качествъ, картина отправляется на чердакъ«

* Стасовъ. Вѣстникъ Европы 8

* И. Н. Крамской. Его жизнь и переписка. Изд. Суворина.

Но если бы Крамской остановился на этихъ положеніяхъ и логически развилъ ихъ до конца, онъ измѣнилъ бы себѣ и опередилъ свое время, по крайней мѣрѣ, на цѣлое двадцатипятилѣтіе. Сдѣлать это Крамскому не позволяли ни его жажда гражданской дѣятельности, ни его увлеченье идейностью вообще. И вотъ, рядомъ съ приведенными положеніями, въ другихъ письмахъ, Крамской такъ же горячо восклицаетъ: »Мысль, одна-мысль создаетъ технику и возвышаетъ ее . . . Оскудѣваетъ содержаніе, понижается и достоинство исполненія« . . . »Только чувство общественности даетъ силу художнику« . . . »Служа истинѣ и интересуясь общественными явленіями, художникъ долженъ говорить истину объ общественныхъ явленіяхъ. Слѣдовательно, художникъ есть критикъ общественныхъ явленій« и т. д.

Противорѣчіе между тѣми и другими воззрѣніями очевидно.

Но какъ же могло оно существовать въ головѣ такого умнаго человѣка, какъ Крамской? Въ отвѣтъ на этотъ вопросъ Александръ Бенуа въ своей »Исторіи русской живописи« высказываетъ предположеніе, что Крамской, въ сущности, всегда былъ на сторонѣ воззрѣній чистаго эстетика, но понималъ, что для торжества этихъ воззрѣній еще не наступило время. Онъ понималъ, что русскому искусству надо было пережить періодъ тоже свободнаго, но идейнаго искусства и, какъ политикъ, звалъ своихъ товарищей: »впередъ безъ оглядки« по пути искусства, служащаго общественнымъ интересамъ.

Едва ли это объясненіе вѣрно. Если бы Крамской изъ политики проповѣдывалъ искусство, служащее общественнымъ интересамъ, то неизбѣжно хотя намекъ на это проскользнулъ бы въ его письмахъ, тѣмъ болѣе, что большинство ихъ дышетъ такой задушевностью и искренностью.

Вѣрнѣе, что Крамской совершенно искренно жилъ этой раздвоенною жизнью. Онъ смутно угадывалъ душой, что искусство имѣетъ свою собственную жизнь и свои особыя задачи, которыя могутъ и совпадать съ проповѣдью прогрессивныхъ началъ, могутъ и стоять совершенно отъ нихъ въ сторонѣ, но, живя среди общества, которое горячо увлекалось общественными вопросами, онъ невольно требовалъ отъ искусства непремѣнно этого совпаденія; требовалъ, чтобы искусство работало въ томъ же направленіи, въ которомъ развивалась общественная мысль.

Противорѣчія въ своихъ воззрѣніяхъ Крамской подмѣчалъ и самъ. Онъ даже не разъ пытался найти выходъ изъ нихъ. Чѣмъ же инымъ, кромѣ этого стремленія примирить два противоположныхъ воззрѣнія, можно объяснить требованіе Крамского, чтобы »художникъ былъ служителемъ истины путемъ красоты«, чтобы онъ, будучи абсолютно свободнымъ, въ тоже время останавливался непремѣнно на проведеніи въ своемъ искусствѣ идеи и при томъ національной и общественной? Художникъ свободенъ, но долженъ такъ поступать; иначе онъ обрекаетъ себя на быстрое забвеніе, потому что »только чувство общественности даетъ силу художнику . . ., помогаетъ созрѣвать экзотическимъ растеніямъ, называемымъ картинами. И только такія картины будутъ составлять гордость племени, и современниковъ, и потомковъ« . . .

Съ одной стороны искреннее и горячее увлеченіе искусствомъ, съ другой такая же горячая и искренняя жажда быть гражданиномъ и заставить искусство служить торжеству гражданскаго чувства. Въ этомъ противорѣчіи, охватившемъ искусство шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ, изломали свою художественную индивидуальность не только Крамской, но и люди гораздо большаго таланта, гораздо большей живописной силы . .

Въ галлереѣ Крамской представленъ кромѣ упомянутыхъ произведеній картинами: »Крамской пишетъ портретъ дочери«. »Лунная ночь«, »Осмотръ стараго дома« (неоконченъ), портретами: самого художника, художниковъ М. К. Клодта, Мясоѣдова, Куинджи и В. Маковскаго (неоконченъ), а также портретами Грибоѣдова, актера Самойлова.

Тамъ же его этюдъ цвѣтовъ, а въ залѣ рисунковъ портреты Ярошенко и В. Васнецова, эскизъ къ прологу »Руслана и Людмилы« и нѣсколько этюдовъ.

Такимъ образомъ въ галлереѣ почти цѣликомъ все, что только было написано Крамскимъ болѣе или менѣе выдающагося.



22. ЛЕМОХЪ, К. В. Утро въ швейцарской.

IV.

СТАРѢЙШІЕ ТОВАРИЩИ КРАМСКОГО.

Типичными передвижниками въ семидесятыхъ годахъ, помимо Перова, были Мясоѣдовъ, Максимовъ, баронъ М. Клодтъ, Савицкій, Лемохъ и др.

Григорій Григорьевичъ Мясоѣдовъ родился въ Новосильскомъ уѣздѣ Тульской губерніи въ 1835 году и образованіе получилъ сначала въ Орловской гимназіи, а затѣмъ въ Академіи художествъ.

Въ 1862 году Мясоѣдовъ выставилъ картину »Бѣгство Григорія Отрепьева изъ корчмы на Литовской границѣ« (на тему изъ »Бориса Годунова« Пушкина) и получилъ за нее большую золотую медаль. Удостоенный права на командировку, онъ прожилъ заграницею шесть лѣтъ и написалъ тамъ »Двѣ судьбы«, »Похороны у испанскихъ цыганъ«, и »Франческа ди Римини«. По возвращеніи, за картину »Заклинанье«, онъ получилъ званіе академика, а съ 71-го года сдѣлался ревностнымъ членомъ передвижныхъ выставокъ, на которыхъ и участвуетъ до сихъ поръ.

Подъ вліяніемъ господствовавшаго въ русской живописи теченья Мясоѣдовъ не удержался сначала отъ тенденціозности и выставилъ на второй передвижной картину »Уѣздное Земское Собраніе въ обѣденное время«, изобразивъ у крыльца Управы гласныхъ мужиковъ съ краюхами хлѣба, а въ окнѣ офиціантовъ, занятыхъ приготовленіемъ роскошнаго обѣда для гласныхъ изъ господъ.* Впрочемъ, выставленная Мясоѣдовымъ въ слѣдующемъ году картина была уже серьезнѣе и значительнѣе. Она изображала одинъ изъ знаменательнѣйшихъ моментовъ въ жизни русскаго народа, а именно »Чтеніе положенія 19-го Февраля 1861 года« (см. геліогравюру 19).

Картина эта сильно выдвинула Мясоѣдова. »Мясоѣдовъ... написалъ наконецъ вещь, которая займетъ очень видное мѣсто«, — говорилъ по поводу картины Крамской.** Многихъ картина однако не удовлетворила. Если художники первой половины XIX вѣка облекали русскаго мужика въ формы античныхъ героевъ и торжественность превращали въ театральность, то русское искусство шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ впало въ противоположную крайность. Оно сводило все къ обыденности, прозѣ и конкретному случаю. Поэтому торжественный въ жизни крестьянина моментъ чтенія положенія 19-го Февраля въ трактовкѣ Мясоѣдова потерялъ свое значеніе. Вышло, какъ будто мужики получили письмо отъ своего односельчанина и, собравшись въ ригу, слушаютъ чтеніе. Это бросалось въ глаза даже такому поклоннику передвижничества, какъ Стасовъ.

Изъ картинъ, которыя появлялись затѣмъ на передвижныхъ выставкахъ, слѣдуетъ отмѣтить »Молебенъ во время засухи«, находящійся въ Солдатенковскомъ собраніи Румянцевскаго Музея, »Страдную пору«, и сектантовъ »Самосожи-

* Картина находится въ галлереѣ

** Письмо Крамского къ Рѣпину (23. Февр. 18[illegible] г.).

гателей«.* Въ этомъ послѣднемъ произведенiи художникъ хотѣлъ дать картину, полную мрачнаго ужаса, но достигъ лишь слабаго впечатлѣнiя. –

Мясоѣдовъ дѣлалъ попытки писать и на евангельскiя темы, но неудачно. Гораздо лучше удавались ему иногда пейзажи. Въ галлереѣ находится одинъ изъ такихъ пейзажей, проникнутыхъ типичнымъ русскимъ настроеньемъ, »Дорога во ржи« (см. снимокъ 19-й на стр. 25-й). Тамъ же находятся и два другихъ пейзажа художника »Осеннiй видъ въ Крыму« и »Морской этюдъ«.

Василiй Максимовичъ Максимовъ, уроженецъ Новоладожскаго уѣзда (р. въ 1844-мъ г.), учился въ Академiи



25. КОРЗУХИНЪ, А. И. Въ монастырской гостинницѣ.

Художествъ и съ первой же выставки примкнулъ къ Товариществу передвижниковъ. Наибольшую извѣстность ему доставила картина »Приходъ колдуна на крестьянскую свадьбу« (1875 г.), за которую художникъ получилъ званiе академика (см. гелiогравюру 20). Затѣмъ Максимовъ пишетъ »Семейный раздѣлъ«, »Бабушкины сказки«, »Больной мужъ« и т. п., все мотивы изъ крестьянскаго быта, близко знакомаго художнику. Въ этихъ картинахъ Максимовъ трактуетъ изученную имъ среду просто и правдиво, безъ всякой тенденцiозности или прикрасъ, и русскiй мужикъ является въ нихъ впервые жизненнымъ и вѣрнымъ дѣйствительности.

Одною изъ лучшихъ вещей художника была выставленная имъ въ 1889-мъ году картина »Все въ прошломъ«. Въ этой картинѣ, изображающей зажиточную нѣкогда помѣщицу, кончающую свой вѣкъ среди развалинъ былого величiя, въ крошечномъ покосившемся флигелькѣ, такъ много искренняго

* Находится въ галлереѣ

чувства, такъ все проникнуто воспоминанiемъ о далекомъ счастливомъ прошломъ, что, несмотря на сухую и непрiятную живопись, это произведенiе останется навсегда одною изъ очень хорошихъ русскихъ картинъ (см. гелiогравюру 21).*

Баронъ Михаилъ Петровичъ Клодтъ фонъ Юргенсбургъ (род. въ Петербургѣ въ 1835 г.) происходитъ изъ семьи, давшей нѣсколькихъ крупныхъ художниковъ. Отецъ его былъ знаменитый русскiй скульпторъ, создавшiй памятникъ Николая I-го, конныя статуи на Аничковомъ мосту, памятникъ Крылову и цѣлый рядъ другихъ замѣчательныхъ скульптурныхъ работъ, двоюродный братъ его, баронъ Михаилъ Константиновичъ (недавно скончавшiйся) - выдающiйся нашъ пейзажистъ.

М. П. Клодтъ 17-ти лѣтъ поступилъ въ Академiю Художествъ и еще до окончанiя курса написалъ обратившую на него вниманiе картину — »Больной музыкантъ« (находится въ галлереѣ). Затѣмъ въ 1861-мъ году онъ получилъ золотую медаль за »Послѣднюю весну« (см. гелiогравюру 22) поэтичное, полное грусти прощанье едва разцвѣтшей жизни съ солнечнымъ лучемъ и чарами весенней ликующей природы. Произведенiе это представляетъ хорошо и искренно прочувствованную картину, но и оно, какъ все вообще творчество Клодта и его техника, носитъ слѣды сильнаго влiянiя нѣмецкой школы пятидесятыхъ годовъ. Въ 69-мъ г. Клодтъ ѣздилъ заграницу и работалъ въ Мюнхенѣ у Пилотти и Каульбаха, а, вернувшись черезъ два года, получилъ командировку по Россiи, при чемъ объѣздилъ среднiя губернiи, изучалъ предметы древняго искус-

* Всѣ упомянутыя картины находятся въ галлереѣ



ства въ церквахъ и написалъ нѣсколько картинъ изъ русской крестьянской жизни.

Съ первой же передвижной Клодтъ сталъ членомъ Товарищества, и на передвижныхъ выставкахъ были всѣ послѣдовавшія его картины. Изъ нихъ въ галлереѣ: »Передъ отъѣздомъ« (снимокъ на стр. 26-й) и »Татьяна« (изъ »Евгенія Онѣгина«). Популярностью пользовались также картины художника, изображавшія сестеръ милосердія въ различные моменты ихъ жизни на войнѣ. Изъ другихъ произведеній Клодта интересенъ по замыслу »Христосъ — отрокъ«, въ тиши лунной ночи задумчиво созерцающій городъ.

Константинъ Аполлоновичъ Савицкій, малороссъ по отцу и нѣмецъ по матери, родился въ 1844 году въ Таганрогѣ, гдѣ отецъ его служилъ военнымъ врачемъ, и образованіе получилъ сначала въ таганрогской гимназіи, а затѣмъ въ частномъ пансіонѣ въ Лифляндіи. Пансіонъ этотъ однако скоро наскучилъ юношѣ, мечтавшему сдѣлаться художникомъ и, покинувъ его въ 1864 году, Савицкій поступилъ въ Академію художествъ. Здѣсь первые шаги его были очень неудачны и юношу скоро даже перевели изъ Академіи въ подготовительные рисовальные классы на биржу, гдѣ сухое рутинное преподаваніе пришлось не подушѣ Савицкому и заставило его на время бросить школу, для домашнихъ занятій подъ руководствомъ художниковъ Лагоріо и Бейдемана. Только черезъ два года Савицкому удалось снова поступить въ Академію и догнать своихъ товарищей.

Первыя картины художника появились на академической выставкѣ еще до окончанія имъ курса, но извѣстность его началась лишь послѣ выставленнаго имъ на третьей передвижной »Ремонта желѣзной дороги« (снимокъ на стр. 27-ой). Картина понравилась, потому что среди молодежи увлеченіе народничествомъ достигло въ это время своего апогея, и въ картинѣ всѣ увидали яркую иллюстрацію того, что говорилось повсюду про положеніе русскаго рабочаго класса, эксплуатацію его капиталомъ и т. п.

Художникъ, повидимому, и самъ не чуждъ былъ желанья кое-что подчеркнуть въ своей картинѣ и среди обливающихся потомъ, оборванныхъ рабочихъ поставилъ надзирающаго за ними франтоватаго десятника въ поддевкѣ и съ палочкой въ рукѣ, но художественное чутье все таки не позволило Савицкому ни впасть въ тенденціозность, ни даже выдвинуть фигуру десятника на первый планъ. Отъ этого, смотря на картину теперь, какъ то даже не замѣчаешь этой стоящей вдали фигуры и видишь передъ собой только живую и полную кипучей работы сцену.

Картина была пріобрѣтена П. М. Третьяковымъ, и это дало молодому художнику возможность уѣхать за-границу, не дожидаясь конкурса на большую золотую медаль. Для Савицкаго это было особенно важно, потому что въ Академіи на него уже начинали коситься за приверженность къ передвижникамъ и всячески стѣсняли. Изъ заграницы Савицкій привезъ картину »Путешественники въ Овернѣ«, а затѣмъ, проживъ нѣкоторое время въ Пензѣ, выставилъ двѣ типичныхъ деревенскихъ сцены: »Пожаръ въ пригородѣ«* и »Встрѣча Иконы« (смотр. геліогравюру 23). Сравнивая эту послѣднюю картину съ »Крестнымъ ходомъ« Перова, не трудно замѣтить, какой шагъ сдѣлало русское искусство за истекшіе семнадцать лѣтъ. — Художникъ сталъ смотрѣть на жизнь своего народа, уже безъ предвзятости, покойнѣе и объективнѣе. Старичекъ священникъ, вылѣзающій съ трудомъ изъ тарантаса, и дьячекъ, торопливо нюхающій табакъ, вызываютъ еще добродушную улыбку, но въ картинѣ уже есть правдивая струя молитвеннаго настроенія типичной мужицкой толпы.

Та же типичная русская жизнь была передъ публикой и въ послѣдующихъ картинахъ художника: »Поймали«, »Коробейникъ«, »На войну«, »Споръ на межѣ«, »Крючникъ«, »Темные люди« и находящейся въ галлереѣ »Панихидѣ«.



24. РАЧКОВЪ, Н. Е. У калитки

Къ этой же группѣ художниковъ слѣдуетъ отнести и Карла (нынѣ Кирилла) Викентьевича Лемоха (р. въ 1841 г.), извѣстнаго своими картинами изъ крестьянской жизни на темы: »Семейное горе«, »Умирающая мать«, »Круглая сирота« и т. п. — Въ Галлереѣ онъ представленъ двумя небольшими картинками »Утро въ Швейцарской« (см. снимокъ на стр. 29-ой) и »Дѣвочка съ котенкомъ«, а также однимъ рисункомъ.

Одновременно съ произведеніями упомянутыхъ художниковъ на академическихъ и другихъ выставкахъ тоже стали появляться совершенно однородныя съ ними картины. По сюжетамъ, ихъ трактовкѣ и живописи, эти картины до того подходили подъ общій типъ картинъ передвижныхъ выставокъ, что ихъ отсутствіе тамъ приходится объяснять только побочными причинами, личными отношеніями художниковъ и т. п.

Таковы были картины Корзухина, Кившенко, Дмитріева-Оренбургскаго, Скадовскаго, Рачкова и т. п.

* Рисунокъ въ галлереѣ

Алексѣй Ивановичъ Корзухинъ (1835—1894) уроженецъ Пермскихъ заводовъ, еще въ Академіи сдѣлался горячимъ поборникомъ нарождавшагося »національнаго« искусства и, оставивъ Академію въ 1863-мъ году вмѣстѣ съ Крамскимъ и др., сдѣлался дѣятельнымъ членомъ Артели. Извѣстность онъ пріобрѣлъ многочисленными жанрами, изъ которыхъ наиболѣе популярны были находящіяся въ галлереѣ картины: »Передъ исповѣдью« (см. геліогравюру 24) и »Монастырская гостинница« (см. снимокъ на стр. 30-ой). Въ галлереѣ же картины художника: »Возвращеніе съ сельской ярмарки«, за которую онъ получилъ званіе академика, »Разлука«, »Возвращеніе изъ города« и сдѣланный сепіей рисунокъ: »Крестьянскія дѣвочки въ лѣсу«.

Алексѣй Даниловичъ Кившенко происходилъ изъ крестьянъ, и родился (въ 1857 г.) въ одномъ изъ имѣній Тульской губерніи, гдѣ отецъ его служилъ управляющимъ. Кившенко сначала не намѣревался посвятить себя всецѣло одной художественной дѣятельности и одновременно съ Академіей началъ посѣщать Технологическій Институтъ, но затѣмъ его оставилъ. Окончивъ въ 1876-мъ году Академію, онъ выставилъ картину »Военный Совѣтъ въ деревнѣ Фили въ 1812 г.« (находится въ галлереѣ), и сталъ пользоваться довольно широкой извѣстностью.

Дальнѣйшая судьба художника носитъ, какой то странный характеръ. Обладая несомнѣннымъ дарованіемъ жанриста въ духѣ Корзухина, Максимова и т. п., онъ однако рѣдко возвращался къ этимъ темамъ и большую часть жизни посвятилъ картинамъ изъ охотничьей и военной жизни, хотя эти картины плохо ему удавались. Умеръ Кившенко отъ чахотки въ 1895-мъ г. Въ галлереѣ кромѣ »Совѣта на Филяхъ«, находятся его этюды собакъ и мѣстности Зивинскаго и Аладжинскаго боя, а также акварельный видъ въ Нормандіи.

Николай Дмитріевичъ Дмитріевъ-Оренбургскій (1838—1898), оренбургскій дворянинъ, сначала готовился къ военной службѣ, но затѣмъ измѣнилъ намѣренье и поступилъ въ Академію художествъ, откуда вышелъ вмѣстѣ съ будущими передвижниками. Дмитріевъ-Оренбургскій былъ извѣстенъ главнымъ образомъ жанрами изъ крестьянской жизни, и одинъ изъ нихъ: »Утопленникъ« находится въ галлереѣ. Послѣднее время Дмитріевъ-Оренбургскій всецѣло отдался батальной живописи, но не написалъ ничего выдающагося. Въ галлереѣ, кромѣ »Утопленника«, находится исполненный перомъ рисунокъ »На посту«.

Николай Львовичъ Скадовскій (1846—1892) происходилъ изъ состоятельной семьи, учился живописи въ Дюссельдорфѣ и жилъ большею частью въ Одессѣ. Тамъ же онъ выставлялъ большую часть своихъ картинъ. Въ галлереѣ картины художника: трактирный »Ораторъ« и »Охотникъ« а также одинъ рисунокъ перомъ.

Николай Ефимовичъ Рачковъ, сынъ учителя рисованія, родился въ Нижнемъ Новгородѣ въ 1825-мъ году, учился въ гимназіи, а на 14-мъ году былъ отданъ въ Арзамасъ въ художественную школу Ступина, гдѣ и закончилъ свое образованіе. Здѣсь же сначала остался Рачковъ и преподавателемъ, но затѣмъ, получивъ отъ Академіи званіе неклассного художника, онъ рѣшилъ пробиться на болѣе широкую дорогу. Послѣ цѣлаго ряда мытарствъ по разнымъ провинціальнымъ городамъ художникъ добрался наконецъ въ 1860-мъ году до Москвы, гдѣ въ немъ приняли участіе графъ Уваровъ и др. и гдѣ Рачковъ скоро сдѣлался очень популярнымъ въ средѣ московскихъ любителей. Изъ картинъ художника наиболѣе извѣстны: »Бабушка и внучка« (на заваленкѣ сидитъ добродушная старуха и кутаетъ въ полушубокъ разыгравшуюся внучку) и хорошенькая дѣвушка »У калитки«. Обѣ картины въ галлереѣ и послѣдняя воспроизведена на снимкѣ на стр. 31-ой. Рачковъ умеръ въ 1895.

Всѣ эти художники, обладая различною степенью дарованья, работали въ одномъ и томъ же направленіи, намѣченномъ Ѳедотовымъ и Перовымъ. Они добросовѣстно изучали русскую жизнь и возсоздали рядъ живыхъ сценъ изъ жизни русскихъ людей, но ни въ пониманье своихъ задачъ, ни въ свою живопись они не внесли ничего новаго и своего. Отъ этого многое изъ написаннаго Максимовымъ, такъ трудно отличить отъ сдѣланнаго Лемохомъ или Корзухинымъ и т. п. Не обладая сколько нибудь яркою художественною индивидуальностью и преслѣдуя прежде всего копировку дѣйствительности, эти художники быстро свели свою живопись къ тому эклектическому пріему, который затѣмъ долго принимался всѣми за образчикъ настоящей русской живописи.



25. ПРЯНИШНИКОВЪ, И. М. Шутники или Гостинный дворъ.

V.

И. М. ПРЯНИШНИКОВЪ, В. Е. МАКОВСКІЙ И ДР. ПЕРЕДВИЖНИКИ.

Илларіонъ Михайловичъ Прянишниковъ родился въ Калужской губерніи въ 1840-мъ году. Родители его занимались торговлей, обѣднѣли, и мальчикъ былъ отданъ на службу къ богатому московскому чаеторговцу Волкову, который оказался человѣкомъ добрымъ и внимательнымъ къ своимъ служащимъ. Подмѣтивъ въ Прянишниковѣ охоту и способность къ рисованію, онъ помѣстилъ его въ Училище живописи, гдѣ тогда уже учился Перовъ. Перовъ и Прянишниковъ одно время даже жили вмѣстѣ у пріютившаго ихъ преподавателя Васильева, и съ Прянишникова же Перовъ написалъ молодого связаннаго парня въ своей первой картинѣ »Пріѣздъ станового на слѣдствіе«.

Первыми картинами Прянишникова были: »Чтеніе письма въ овощной лавочкѣ« и »Шутники« или »Гостинный Дворъ«¹ (сним. на стр. 33-ей).

Послѣдняя картина, хотя и написанная въ духѣ своего времени и напоминающая Островскаго, проникнута характернымъ московскимъ юморомъ и какой-то смѣтливой наблюдательностью безъ шаржа и натяжки. Простая и правдивая, равно добродушная и злая, она сразу заняла свое почетное мѣсто въ ряду истинно русскихъ творческихъ созданій. Публика единодушно ею восторгалась. Критика же, какъ всегда, раздѣлилась на двѣ партіи: одна, со Стасовымъ во главѣ, признала »Шутниковъ« чуть ли не первой картиной во всемъ русскомъ искусствѣ »по глубинѣ и патетичности сюжета«; другая, напротивъ отрицала всякія достоинства, не находя въ картинѣ ничего »возвышающаго« и утверждая, что въ ней »все гадко: и старикъ и невѣжды, смѣющіеся надъ нимъ«.

Въ послѣдующихъ произведеніяхъ характеръ творчества Прянишникова еще болѣе опредѣлился. Въ средѣ товарищей, склонныхъ къ тенденціи, онъ былъ одинокимъ жанристомъ, просто и правдиво изображавшимъ жизнь, какою ее зналъ, любилъ или забавлялся. Ни желанья поучать, ни сатиры, вообще ничего привходящаго не было въ его творчествѣ. Прекрасный мастеръ, онъ переносилъ на полотно тонко подмѣченныя характерныя сценки повседневной русской жизни, то освѣщая ихъ улыбкой добродушнаго юмора, то грустью. Онъ писалъ мало и рѣдко, но тѣмъ цѣннѣе его немногія картины. Къ счастью все выдающееся изъ созданнаго Прянишниковымъ въ нашей Галлереѣ. Здѣсь »Порожняки« (см. геліогравюру 25) — прозябшій, съежившійся въ порожнихъ дровняхъ юноша, пробирающійся безконечными снѣгами въ далекую столицу къ свѣту знанія: картина полная грусти и мережущихся упованій. Здѣсь и »Эпизодъ 1812-го года« полная добродушія, истинно-русская »батальная« картинка, тонко и опредѣленно выразившая тѣ совершенно невѣроятныя отношенія, которыя сложились въ

¹ Обѣ въ галлер.

Бирж. Вѣд. 1865. Статья Дмитріева

снѣжныхъ сугробахъ между русскими мужиками и la grande armée. Въ Галлереѣ же и цѣлый рядъ небольшихъ типичныхъ сценокъ изъ повседневной русской жизни. Здѣсь »Охота пуще неволи« (см. снимокъ на стр. 34-ой) — старый, отставной чиновникъ, коротающій свой вѣкъ по колѣна въ холодной водѣ и замирающій надъ пойманнымъ пескаремъ; здѣсь »Въ мастерской« бѣдняга художникъ тычетъ въ печь послѣднее полѣно, чтобы обогрѣть натурщицу, призванную среди московской зимы позировать на трактирномъ плафонѣ богиней Олимпа; охотничья сцена изъ помѣщичьяго быта; »Жестокіе романсы«, которые страстный франтъ распѣваетъ переконфузившейся барышнѣ, а также и чудесное большое полотно »Спасовъ день на сѣверѣ« (см. геліогравюру 26) съ такимъ удивительно русскимъ унылымъ пейзажемъ и цѣлой галлереей крестьянскихъ типовъ.

Александра Егоровна, не разъ участвовала на различныхъ художественныхъ выставкахъ своими небольшими пейзажами.*

Отецъ В. Е. Маковскаго служилъ въ Москвѣ въ дворцовомъ вѣдомствѣ, семья обладала извѣстнымъ достаткомъ и въ атмосферѣ, наполненной любовью къ искусству, молодой Владиміръ Егоровичъ свободно отдался своимъ наклонностямъ. Поступивъ въ Училище живописи, онъ успѣшно тамъ подвигался и осьмнадцатилѣтнимъ юношей уже послалъ въ Академію свою первую картину. За нею черезъ годъ послѣдовала другая (»Мастерская Художника«), а въ 1869-мъ году В. Е. окончилъ училище, получивъ большую серебрянную медаль за картину »Крестьянскіе мальчики стерегутъ лошадей«.

Съ 1873-го года В. Маковскій примкнулъ къ передвижникамъ, и съ тѣхъ поръ у нихъ на выставкахъ изъ года въ



26. ПРЯНИШНИКОВЪ И. М. Охота пуще неволи.

Кромѣ упомянутыхъ картинъ Прянишникова, въ галлереѣ находится его большое полотно »Жертвенный котелъ«, картины »Калики перехожіе« и »Церковный староста«, а также эскизъ фантастической картины »На лысой горѣ«, рядъ этюдовъ и одинъ рисунокъ. Находится въ галлереѣ и портретъ художника, исполненный Вл. Е. Маковскимъ.

Прянишниковъ скончался въ 1894-мъ году.

Владиміръ Егоровичъ Маковскій (род. въ 1846 г.), вышелъ изъ семьи, давшей рядъ художниковъ. Отецъ его, художникъ любитель, Егоръ Ивановичъ, былъ однимъ изъ основателей Московскаго Училища живописи*, братья: Константинъ и недавно умершій Николай Егоровичи хорошо извѣстны всѣмъ, интересующимся русской живописью, а сестра

годъ начинаетъ появляться рядъ его картинъ. Привести списокъ всего написаннаго Маковскимъ было-бы очень трудно. Въ изданіи, предпринятомъ художникомъ лѣтъ десять назадъ, помѣщены снимки болѣе чѣмъ со ста его картинъ и портретовъ, и это, конечно, далеко не все, что было написано имъ до этого времени. Десятки картинъ были также исполнены имъ и послѣ выхода въ свѣтъ упомянутаго альбома. Это цѣлый калейдоскопъ окружающей насъ жизни. Картины деревенскаго быта, съ купающимися или ловящими рыбу ребятишками, смѣняются сценами столичной, подвальной и трактирной жизни, чтобы въ свою очередь уступить мѣсто картинѣ банка въ день краха или сценѣ, гдѣ молодой присяжный повѣренный почтительно докладываетъ о дѣлѣ богатой и важной довѣрительницѣ. Вслѣдъ за этими картинами развертываются передъ вами: »Толкучка« съ ея пестрымъ населеніемъ, »Ноч-

* Въ галлереѣ въ отдѣлѣ рисунковъ есть его карандашный портретъ композитора Гурилева.

* Въ галлереѣ имѣется также и ея небольшой этюдъ: «Въ окрестностяхъ Петербурга».





IN THE FIELD

.лежный домъ« съ десятками зябнущихъ у входа оборванцевъ, »Пересыльная тюрьма« съ собравшимися у ея воротъ родными арестантовъ, коридоры окружнаго суда съ выходящими изъ залы засѣданія »Обвиненными« и »Оправданными«, передняя мирового, съ фигурами ходатаевъ по дѣламъ, а затѣмъ снова русская деревня, или Малороссія съ дивчатами и загорѣлыми парубками, съ вѣтряками, освѣщенными солнцемъ, и глубокомысленно сосущими люльку стариками.

Въ большинствѣ случаевъ на картинахъ Маковскаго безмятежное житіе нетребовательнаго обывателя. Доморощенные »Политики«, обсуждающъ разные вопросы за трактирнымъ столомъ, старички, разыгрываютъ что то »Въ четыре руки«, »Варка варенья« въ идилическомъ семействѣ старенькаго чиновника, »Любители соловьевъ« благоговѣйно слушаютъ трели своихъ любимцевъ, гости за винтомъ въ помѣщичьемъ домѣ и т. п. Порою же и грустная картина »Свиданья« деревенской бабы съ замореннымъ сынишкой, живущимъ у сапожника въ ученьи, сцена »На бульварѣ« съ подвыпившимъ фабричнымъ и уныло сидящей около него бабой или пригорюнившіяся дѣвочки »Сиротки« и т. д.

Маковскій пользуется большими симпатіями въ публикѣ. Писавшій о Маковскомъ А. А. Киселевъ* причину широкой популярности художника объясняетъ тѣмъ, что онъ, будто бы, постигъ сущность русской жизни и передалъ ее въ своихъ картинахъ. Въ нихъ Маковскій, по мнѣнію Киселева, изображалъ »драму и комедію, скрытыя въ самыхъ обыденныхъ явленіяхъ жизни«, а эта »чуть слышная борьба страстей и убѣжденій« и есть будто-бы »самая характерная и любопытная черта русскаго человѣка«.

Едва-ли можно считать это объясненіе достаточнымъ, тѣмъ болѣе что оно и не вѣрно, хотя бы уже потому, что никакой »борьбы страстей и убѣжденій« Маковскій въ своихъ картинахъ обыкновенно не касался. Правильнѣе будетъ искать объясненія этой популярности въ другихъ чертахъ творчества Маковскаго.

* »Ар[illegible]« [illegible] 1893 г. № [illegible]

Художники шестидесятыхъ годовъ начали свою просвѣтительную дѣятельность съ обличеній, хотя это продолжалось не долго. Обличенья были брошены, но главной задачей искусства все-таки осталось изображеніе жизни. Что же однако изображать въ этой жизни, на чемъ сосредоточить свое вниманіе, если поученье и обличенье не есть цѣль искусства? Въ рѣшеніи этого вопроса русскіе художники пошли различными путями. Одни, какъ Крамской, задались цѣлью изображать глубокія волненія человѣческой души; другіе, напротивъ, рѣшили, что жизнь надо возсоздавать, не мудрствуя лукаво, и перенося на полотно все, что встрѣчается въ самой обыденной жизни и почему либо останавливаетъ на себѣ вниманіе художника. Художниковъ этой второй группы было очень много и судьба ихъ печальна. Они наводнили русское искусство безконечнымъ количествомъ читающихъ старичковъ, штопающихъ чулки старушекъ, занятыхъ рыбною ловлею мальчишекъ и шьющихъ дѣвочекъ. Цѣлыя вереницы обѣдающихъ крестьянъ и мѣщанъ пьющихъ чай, цѣлыя серіи обывателей, захваченныхъ въ самые разнообразные моменты жизни, прошли передъ нашими глазами, перемѣшались въ безпорядочный хаосъ и опошлили въ конецъ этотъ жанръ искусства, размѣнявшагося на мелкую монету.



2 МАКОВСКІЙ, В. Е. Вечеринка

Маковскій пошелъ по тому же пути, но, благодаря своему таланту, не только не смѣшался съ толпою этихъ художниковъ, но и поднялся на извѣстную высоту. Вниманіе его въ огромномъ большинствѣ случаевъ останавливалось на сценахъ, хотя и заурядныхъ, но типичныхъ. Сюжеты его картинъ въ большинствѣ случаевъ умно подмѣчены и разсказаны съ ловкостью умѣлаго анекдотиста, дѣйствующія лица добросовѣстно загримированы и умѣло скомпанованы, такъ что картины его всегда производятъ требуемое впечатлѣніе на средняго, невзыскательнаго зрителя.

Отражая въ своихъ картинахъ жизнь, Маковскій остался однако только поверхностнымъ ея наблюдателемъ. Онъ не заглядываетъ въ ея глубину и воспроизводитъ такою, какою видитъ ее идущій мимо прохожій. Отъ этого, сравнивая художественную дѣятельность Маковскаго съ тѣмъ, что оду-

шевляло такихъ передвижниковъ, какъ Крамской, Ге или Рѣпинъ, невольно приходится сказать, что, не смотря на талантливость Маковскаго, его струя въ передвижничествѣ была не глубокой, а »серьезное и значительное« товарищества въ его анекдотическихъ сценкахъ рѣзко измельчало.

Мало интересный какъ техникъ, Маковскій гораздо лучше въ портретахъ, и въ Галлереѣ имѣются написанные имъ очень недурные портреты художниковъ: Сорокина и Прянишникова, а также портреты Ровинскаго, художника Стрѣлковскаго и Егора Ивановича Маковскаго.

Въ Третьяковской галлереѣ Маковскій представленъ чрезвычайно полно и его картинамъ отведена здѣсь цѣлая комната, вмѣщающая болѣе сорока произведеній художника. Въ нашемъ изданіи изъ нихъ мы воспроизводимъ: »Свиданье« (см. геліогравюру 27), »Крахъ банка« (геліогравюра 28), »Оправданная« (геліогравюра 29), »Вечеринка« (снимокъ на стр. 35-ой), »На бульварѣ« (сним. на стр. 36-ой) и »Посѣщенье бѣдныхъ« (сним. на стр. 37-ой).



28. МАКОВСКІЙ, В. Е. На бульварѣ.

Среди передвижниковъ, вскорѣ послѣ организаціи ими выставокъ, выдѣлилось нѣсколько художниковъ, занявшихъ въ русскомъ искусствѣ выдающееся положеніе. Таковы были Ге, Рѣпинъ, Суриковъ, Викторъ Васнецовъ и Полѣновъ. Каждый изъ этихъ художниковъ представляетъ собою крупную величину и долженъ быть разсмотрѣнъ отдѣльно, но значеніе Ге, Рѣпина и Полѣнова обрисуется гораздо яснѣе, если предварительно мы закончимъ характеристику остальныхъ передвижниковъ, которые, хотя и не обладали яркою художественною индивидуальностью, но въ совокупности гораздо больше вліяли на общій тонъ передвижничества, нежели эти выдающіеся художники.* Этихъ участниковъ передвижныхъ выставокъ и другихъ родственныхъ съ ними художниковъ можно объединить въ нѣсколько отдѣльныхъ группъ. Такъ, къ концу семидесятыхъ годовъ и позже, среди передвижниковъ явилось нѣсколько довольно схожихъ между собою художниковъ, задавшихся цѣлью писать на историческія темы. Это были Неврevъ, Литовченко, Милорадовичъ и Кл. Лебедевъ.

Стремясь къ созданію »національнаго« искусства, они интересовались исключительно русской исторіей и оставили цѣлый рядъ картинъ на различные ея сюжеты. Однако въ самой основѣ тѣхъ стремленій, которыя ихъ одушевляли, было нѣчто, мѣшавшее этимъ художникамъ создать вещи, способныя унести зрителя въ давно прошедшія времена и рисующія дѣйствительно исторію. Стремясь возсоздавать на полотнѣ »реальную правду«, эти художники понимали ее въ смыслѣ рабскаго копированія дѣйствительности и точнаго срисовыванія тѣхъ натурщиковъ, которые въ надлежащихъ костюмахъ и съ надлежащими аксесуарами должны были изображать дѣйствующихъ лицъ исторіи. Въ отношеніи костюма, утвари и вообще всей обстановки жизни эти художники тоже не пошли дальше самаго шаблоннаго театральнаго реквизита, и благодаря этому большинство ихъ картинъ напоминаетъ или маскарадъ или театральную постановку, но не жизнь.

До какой степени велико было увлеченіе именно такимъ взглядомъ на историческую живопись, хорошо видно изъ отношенія этихъ художниковъ къ жившему и работавшему въ шестидесятые года Вячеславу Шварцу. Этотъ замѣчательный художникъ первый изъ русскихъ живописцевъ понялъ, что значитъ духъ исторіи въ искусствѣ, и создалъ рядъ картинъ и рисунковъ, поражающихъ старательностью археологическаго изученія и проникновеніемъ въ глубь сѣдой старины; но эти вещи казались тогда какимъ-то чудачествомъ, курьезомъ, археологическими изслѣдованіями на холстѣ, а не художественными произведеніями, отъ которыхъ прежде всего требовалась строгая вѣрность натурѣ, точное копированье съ натурщиковъ и пр. — Много лѣтъ прошло, прежде чѣмъ русскіе художники дѣй-

* Что касается Сурикова и Виктора Васнецова, то они являются связующимъ звеномъ между русскимъ искусствомъ 60-хъ 80-хъ годовъ и послѣдующими теченіями, а потому ихъ творчество и дѣятельность гораздо легче будетъ охарактеризовать въ связи съ этими послѣдующими теченіями.









ствительно поняли Шварца и увлеклись имъ, почему и очеркъ объ этомъ художникѣ я отношу на послѣдующія страницы, гдѣ между Шварцемъ и новѣйшими историческими художниками существуетъ гораздо большая связь, нежели между нимъ и Невревымъ, Лебедевымъ и пр.

Прибѣгая для созданія своихъ историческихъ картинъ къ современнымъ натурщикамъ и условному театральному реквизиту, художники, подобные Невреву, этимъ уничтожали въ своихъ картинахъ ту грезу, которая неизбѣжно должна быть въ каждой исторической картинѣ и которая, быть можетъ, болѣе всего дѣлаетъ ее именно исторической. Художники эти сами не вѣрили въ историчность того, что они изображали, они сами не вѣрили что изображаютъ давнее прошлое, а не стоящее передъ ихъ глазами настоящее, и оттого картины ихъ холодны, кажутся неискренними, точно писанными не по вдохновенію, а по заказу. Къ тому же и сюжеты ихъ картинъ относились большею частью къ событіямъ случайнымъ и по своему значенію не важнымъ.

Когда тѣ же самые художники, оставляя въ покоѣ исторію, обращаются къ современной имъ дѣйствительности, они становятся неузнаваемы. Въ ихъ картинахъ является жизнь и подъ часъ сквозитъ настоящая жизненная драма. Чувствуется, что художнику близко то, что онъ изображаетъ; чувствуется, что онъ самъ живетъ этой жизнью и самъ переживаетъ съ героями своей картины ея трагедію. Сравнивая эти жанровыя картины Неврева и Лебедева съ ихъ историческими твореніями, невольно приходишь къ заключенію, что все увлеченье ихъ исторіей было только печальнымъ недоразумѣніемъ и что, оставаясь такими же жанристами, какими были ихъ товарищи, они сдѣлали бы гораздо больше и отмѣтили бы исторію современной имъ жизни гораздо ярче и талантливѣе, чѣмъ смогли сдѣлать это съ исторіей прошлой.

Николай Васильевичъ Невревъ вышелъ изъ обѣднѣвшей купеческой семьи и родился въ Москвѣ въ 1830-мъ году. Такимъ образомъ онъ былъ даже старше Перова и раньше него окончилъ московское Училище живописи, гдѣ работалъ подъ руководствомъ Скотти. Первыми его работами были портреты, и эти портреты имѣли извѣстный успѣхъ, такъ какъ Невреву тогда же былъ заказанъ покойнымъ Третьяковымъ находящійся въ Галлереѣ портретъ актера Щепкина. Затѣмъ послѣдовали: »Дѣти скупого«, »Панихида на сельскомъ кладбищѣ«, »Протодьяконъ, провозглашающій многолѣтіе на купеческихъ именинахъ« и наконецъ находящіяся въ Галлереѣ картины: »Воспитанница« и »Торгъ«, со сценой продажи крѣпостныхъ крестьянъ (см. снимокъ на стр. 38-ой). Вообще сначала Невревъ остается совершенно равнодушнымъ къ русской исторіи и только въ концѣ семидесятыхъ годовъ появилась его первая, написанная подъ вліяніемъ графа Уварова, историческая картина: »Романъ Галицкій и папскіе послы«. Картина эта очень понравилась публикѣ, которая и сама тогда смотрѣла на историческую живопись тѣми же глазами, и о Невревѣ заговорили, какъ о выдающемся русскомъ историческомъ художникѣ. Вслѣдъ за этой картиной появился цѣлый рядъ другихъ на историческія темы: »Дмитрій Самозванецъ у Вишневецкаго«, »Смерть боярина Гвоздева«, »Судъ надъ Патріархомъ Никономъ«, »Прощаніе Ярослава Мудраго съ дочерью«, »Княжна Юсупова передъ постриженіемъ«* и др., но гораздо удачнѣе этихъ картинъ были жанры, которые художникъ выставилъ въ концѣ восьмидесятыхъ годовъ: »Смотрины« и »Семейные разсчеты«. Обѣ картины въ галлереѣ, а »Смотрины« воспроизведена на стр. 39-ой. Здѣсь, въ этой смущенной поповнѣ, которую сватаютъ за совершенно незнакомаго человѣка, и въ бесѣдующемъ у закуски батюшкѣ гораздо больше жизни, чѣмъ во всѣхъ историческихъ картинахъ художника. »Семейные разсчеты« воспроизводятъ сцену иного характера, но



29. МАКОВСКІЙ, В. Е. Посѣщеніе бѣдныхъ.

* Находится въ Галлереѣ

съ неменьшей жизненностью. Послѣ смерти богатаго фабриканта семья собралась для распредѣленія наслѣдства. Жадныя лица сыновей, убитая горемъ мать и остающаяся за бортомъ племянница, счеты, бумаги на столѣ, большая фотографія фабрики на стѣнѣ и надо всѣмъ этимъ гнетущая атмосфера алчности. Такова картина »Семейныхъ разсчетовъ«.

Нѣсколько послѣднихъ лѣтъ Невревъ, подавленный тяжелымъ недугомъ, ничего не выставлялъ. Только на послѣдней передвижной снова появились двѣ, три довольно слабыхъ его картины на историческія темы, но затѣмъ вновь вспыхнули припадки грудной жабы, и нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ Невревъ, не вынеся страданья, покончилъ съ собою самоубійствомъ. (Невреву было въ это время 74 года.)



30. НЕВРЕВЪ, Н. В. Торгъ

Александръ Дмитріевичъ Литовченко, — уроженецъ г. Кременчуга (р. въ 1835 г.), учился въ Академіи Художествъ и еще до окончанія курса написалъ первую свою историческую картину »Царь Петръ и царевичъ [illegible]иннъ, показываемые стрѣльцамъ ихъ матерью«. Въ 1863-мъ году онъ вмѣстѣ съ 12-ью товарищами отказался отъ конкурса на большую золотую медаль, вышелъ изъ Академіи и, примкнувъ къ Артели, сдѣлался дѣятельнымъ ея членомъ. Изъ произведеній художника наиболѣе извѣстны: находящаяся въ галлереѣ и изображающая »Царя Алексѣя Михайловича и Никона у гроба чудотворца Филиппа, митрополита московскаго«, большой этюдъ »Сокольничьяго«, за который художникъ получилъ званіе академика, и картины: »Кальвучи срисовываетъ соколовъ Царя Алексѣя Михайловича« и »Іоаннъ Грозный, показывающій свои сокровища иностранцамъ«. Писалъ Литовченко и портреты. Изъ нихъ въ галлереѣ недурной портретъ художника Шварца.

Сергѣй Дмитріевичъ Милорадовичъ родился въ 1852-мъ г. въ семьѣ сельскаго дьякона. Учился онъ сначала въ духовномъ училищѣ, а затѣмъ въ московской духовной семинаріи.

Пристрастіе мальчика къ рисованію обратило на себя вниманіе семинарскаго начальства и ему позволили посѣщать по воскресеньямъ классы Строгановскаго Училища. Затѣмъ по окончаніи семинаріи Милорадовичъ поступилъ псаломщикомъ въ одну изъ Московскихъ церквей, но на слѣдующій же годъ сталъ посѣщать Училище живописи. Окончивъ здѣсь курсъ, въ 1885-мъ году Милорадовичъ обратилъ на себя вниманіе присланной на передвижную выставку картиной: »Черный Соборъ«, гдѣ было изображено возстаніе Соловецкаго монастыря противъ новопечатныхъ книгъ въ 1666-мъ году. (Картина въ галлереѣ. См. снимокъ на стр. 40-ой.) Милорадовичъ написалъ также рядъ и другихъ картинъ изъ исторіи русскаго духовенства: »Оборона Троице-Сергіевской лавры«, »Путешествіе протопопа Аввакума по Сибири«, »Патріархъ Гермогенъ въ тюрьмѣ« и пр.

Клавдій Васильевичъ Лебедевъ родился въ 1852-мъ году. Отецъ его »уборщикъ«, т. е. живописецъ церковныхъ орнаментовъ, отдалъ мальчика сначала въ Строгановское училище, а затѣмъ въ московское Училище живописи, которое Лебедевъ и окончилъ въ 1879-мъ году. Первая извѣстная картина Лебедева — »Выходъ боярышни изъ церкви«* была написана имъ еще въ училищѣ на большую серебряную медаль.

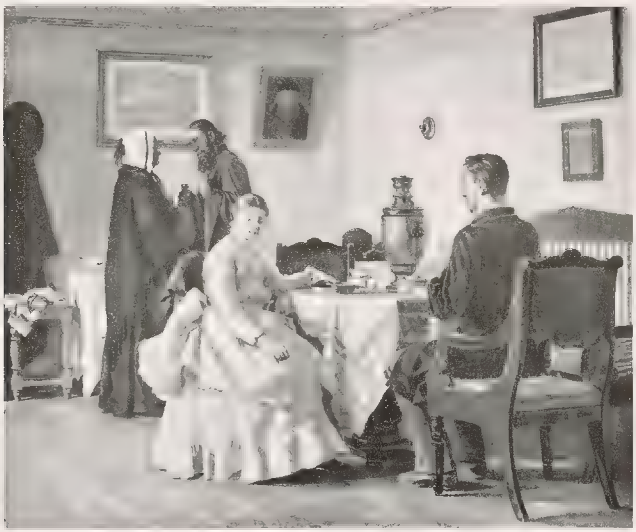
Затѣмъ пользовались извѣстностью: пріобрѣтенная въ нашу Галлерею »Боярская свадьба« (снимокъ на стр. 41-ой), »Уничтоженіе Новгородскаго вѣча« и рядъ различныхъ сценъ изъ жизни XVI-го вѣка**. Изъ написанныхъ Лебедевымъ картинъ на темы современной жизни въ Галлереѣ двѣ: »Къ сыну« (снимокъ на стр. 42-ой) и »На родинѣ«. Первая изъ этихъ картинъ едва ли не лучшее произведеніе художника. Старики пріѣхали навѣстить своего сынка, отданнаго въ ученье

* [illegible]льный этюдъ [illegible] находится въ галлереѣ.

** Въ галлереѣ рисунокъ »Попъ и дьякъ на торгу«

къ мастеру, но юноша уже вкусилъ всѣхъ прелестей столицы, и отецъ съ матерью мало находятъ въ немъ знакомаго. Въ картинѣ подмѣчена одна изъ грустныхъ страничекъ современности, и въ передачѣ ея есть и жизнь и драма.

Въ связи съ только что разсмотрѣнными передвижниками естественно привести нѣкоторыя свѣдѣнія и о другихъ художникахъ, которые, хотя и не принадлежатъ къ числу передвижниковъ, но несомнѣнно вносили свою окраску въ общую картину русскаго искусства 70—90-хъ годовъ. Такъ близко



31. НЕВРЕВЪ, Н. В. Смотрины.

къ группѣ историческихъ художниковъ передвижныхъ выставокъ стоитъ художникъ Валерій Ивановичъ Якоби (1834—1902), потомокъ иноземнаго врача Якобія, приглашеннаго нѣкогда къ своему двору Іоанномъ Грознымъ. Уроженецъ Казанской губерніи Якоби окончилъ въ Казани гимназію и тамъ же поступилъ въ университетъ, но призванный въ концѣ севастопольской кампаніи въ ополченіе, онъ вскорѣ же долженъ былъ уѣхать въ Крымъ. Въ Севастополь Якоби однако не попалъ. Заключеніе мира застало ополченіе въ пути и Якоби уѣхалъ въ Петербургъ въ Академію, которая давно влекла его къ себѣ.

Окончивъ здѣсь въ четыре года курсъ и получивъ всѣ узаконенныя отличія, Якоби выставилъ въ 1861-мъ году свой »Привалъ арестантовъ« (см. геліогравюру 30), картину, которая доставила ея автору широкую извѣстность и сразу поставила его на ряду съ Перовымъ и другими въ первые ряды нарождавшагося идейнаго реализма.

Картина эта вмѣстѣ съ тѣмъ принесла Якоби большую золотую медаль и право на шестилѣтнюю заграничную командировку, которой художникъ вскорѣ и воспользовался.

Результатомъ поѣздки заграницу была вторая картина, заставившая еще больше говорить о художникѣ. Она изображала послѣднія минуты Робеспьера и называлась »Террористы и Умѣренные«*, но на этомъ и остановился успѣхъ Якобія. Послѣдующія его картины: »Кардиналъ Гизъ и голова Колиньи«, »Арестъ Бирона«, »Торжественное засѣданіе Академіи Художествъ«, »Шуты при дворѣ Анны Іоанновны«** »Сцена изъ Ледяного дома« и пр., хотя и приносили художнику офиціальные лавры въ видѣ званій академика и профессора исторической живописи, но популярности его не увеличили. Холодныя и академичныя, онѣ даже заставили всѣхъ забыть, что Якоби былъ въ своемъ »Привалѣ арестантовъ« и др. болѣе мелкихъ работахъ однимъ изъ первыхъ представителей русскаго идейнаго искусства, состоялъ членомъ художественной Артели и на первыхъ порахъ вообще работалъ на одномъ поприщѣ съ будущими передвижниками.

Въ галлереѣ кромѣ »Привала арестантовъ« находится написанная Якоби еще до »Привала« картина: »Разнощикъ«.

Другая группа художниковъ, также интересовавшихся давно прошедшею жизнью, увлеклась сюжетами древняго Рима, и многіе изъ принадлежавшихъ къ ней даже поселились на развалинахъ этой жизни и почти не покидали Италіи.

* Картина въ Солдатенковскомъ собраніи Румянцевскаго Музея.
** Тамъ же.

Въ художникахъ этихъ уже не было ничего русскаго и съ русскимъ искусствомъ ихъ связываетъ только участье ихъ на выставкахъ въ Россіи. Наиболѣе шумной извѣстностью изъ нихъ пользовался Генрихъ Ипполитовичъ Семирадскій (1843—1902), сынъ военнаго врача и питомецъ Харьковскаго Университета. Въ галлереѣ произведеній его нѣтъ, но въ Солдатенковскомъ собраніи Румянцевскаго Музея имѣются два прекрасныхъ образчика его работъ: »Танецъ среди мечей« и »Оргія Тиберія на островѣ Капреѣ«.

Хорошій пейзажистъ, горячо любившій дивныя краски юга, онъ оставилъ нѣсколько красивыхъ картинъ итальянской природы и древнеримской жизни, хотя самъ стремился къ болѣе широкимъ задачамъ, къ передачѣ ужаса римскихъ гоненій на христіанъ и т. п.

По стопамъ Семирадскаго пошелъ и другой уроженецъ Царства Польскаго Степанъ Владиславовичъ Бакаловичъ (род. въ 1857 г.), художникъ, увлекшійся подражаньемъ Альма Тадемѣ и выписываньемъ мельчайшихъ деталей, отчего его картины безжизнены и сухи. Одна изъ наиболѣе удачныхъ находится въ галлереѣ (»Римскій поэтъ Катуллъ читаетъ свои произведенія друзьямъ«).

Близко къ этимъ художникамъ стояли и стоятъ художники третьей группы, хотя и не увлекавшіеся исторіей, но жившіе также почти безвыѣздно за границей въ томъ же Римѣ или Парижѣ. Связь этихъ художниковъ съ русскимъ искусствомъ и его развитіемъ тоже очень условна.

Къ этой группѣ слѣдуетъ отнести: братьевъ Свѣдомскихъ, Бронникова, братьевъ Рицциони и, пожалуй, Гуна, Харламова и Лемана.

Какъ Александръ Александровичъ Свѣдомскій (род. въ 1848 г.) такъ и братъ его, Павелъ (род. въ 1849 г.), оба Петербургскіе уроженцы и состоятельные люди, были учениками Дюссельдорфской академіи и Мункачи.

Александръ Свѣдомскій больше увлекался пейзажемъ, а Павелъ жанромъ, но какъ въ творчествѣ ихъ, такъ и въ ихъ живописи много общаго. Въ галлереѣ Александръ Свѣдомскій представленъ интересно реставрированной »Улицей въ Помпеѣ« и пейзажемъ »На берегу Тибра«, а Павелъ — этюдомъ »Крестьянскаго двора« и картиной »Медуза« (см. снимокъ на стр. 43-й).

Федоръ Андреевичъ Бронниковъ (1827—1903 г.) уроженецъ г. Шадринска Пермской губерніи и сынъ иконописца, былъ сначала ученикомъ отца, а послѣ его смерти шестнадцатилѣтнимъ юношей уѣхалъ въ Петербургъ и поступилъ въ Академію Художествъ. Получивъ въ 1853-мъ



32. МИЛОРАДОВИЧЪ, С. Д. Черный соборъ

году за изображеніе Божіей Матери большую золотую медаль, Бронниковъ уѣхалъ за границу и такъ полюбилъ Римъ, что по окончаніи командировки, скоро снова возвратился туда и сдѣлалъ Римъ постояннымъ мѣстомъ своей жизни.

Въ галлереѣ находится »Гимнъ Пиѳогорейцевъ«, картина, принесшая Бронникову извѣстность еще въ 1869-мъ году. Затѣмъ »Освященіе Гермеса« и, написанная гораздо позже, уже во время участія Бронникова на передвижныхъ выставкахъ, картина »Campo santo« съ распятыми на крестахъ рабами. Эта картина произвела при своемъ появленіи значительное впечатлѣніе и является, пожалуй, наиболѣе сильнымъ произведеньемъ художника, но на этомъ и закончилось его развитіе. Послѣдующія вещи становились все слабѣе и неинтереснѣе, а затѣмъ вскорѣ Бронниковъ совершенно сосредоточился на мелкомъ выписываньи миніатюрныхъ головокъ и очень условныхъ прилизанныхъ итальянскихъ пейзажей. Отдалъ Бронниковъ нѣкоторую дань и тенденціозности, изобразивъ на одной изъ своихъ картинъ бѣдныхъ »Художниковъ въ пріемной мецената«.

Въ галлереѣ Бронниковъ, кромѣ упомянутыхъ главнѣйшихъ его картинъ »Гимнъ Пиѳогорейцевъ«, »Освященье

Гермеса« (см. сним. на стр. 44-й) и »Campo santo«, представленъ картиною »Духовная процессія въ Римѣ« и акварелью »Около больного«.

Братья Павелъ и Александръ Антоновичи Риццони (род.: первый въ 1822-мъ г., второй въ 1836-мъ г.), дѣти жившаго въ Ригѣ болонскаго уроженца, оба учились въ Петербургской Академіи Художествъ и пользовались нѣкоторой извѣстностью, въ особенности послѣдній (ум. въ 1902 г.), имѣвшій въ Россіи многочисленныхъ поклонниковъ, которые превозносили художника за тщательное мелкое выписыванье миніатюрныхъ картинокъ. Въ галлереѣ находятся характерные образцы такихъ работъ художника, а именно: »Чтеніе Талмуда«, »Ослики« и »Кошки«.

Павелъ Риццони также представленъ въ галлереѣ картинкой »Въ винномъ погребкѣ«.

щавыя, но нарядныя, нравились публикѣ и создали художнику большую извѣстность. Въ галлереѣ онъ представленъ портретомъ Елены Андреевны Третьяковой.

Пользовался въ осьмидесятыхъ годахъ извѣстностью и художникъ Юрій Яковлевичъ Леманъ (1834 1901 г.), жившій также въ Парижѣ и присылавшій оттуда на передвижныя выставки свои иногда эффектные этюды и портреты. Работы эти знакомили русскую публику съ характеромъ царившей въ парижскихъ салонахъ портретной живописи, и среди картинъ русскихъ художниковъ иногда даже обращали на себя вниманье своими красками. Въ галлереѣ очень характерный для художника портретъ »Дамы въ костюмѣ временъ директоріи«.



33. ЛЕБЕДЕВЪ, К. В. Боярская свадьба.

Инымъ характеромъ отличались работы лифляндца Карла Федоровича Гуна (1830—1877 г.). Хорошій рисовальщикъ и изящный живописецъ, онъ всегда производилъ впечатлѣніе своими картинами. Изъ нихъ наибольшею извѣстностью пользовались: »Голова воина въ шлемѣ«, »Канунъ« и »Утро Варѳоломѣевской ночи«*. Въ галлереѣ изъ работъ Гуна акварельный эскизъ »Кануна Варѳоломѣевской Ночи«, нѣсколько этюдовъ и картина: »Больное дитя«.

Съ первой же выставки Гунъ былъ участникомъ товарищества передвижниковъ.

Поселившійся въ Парижѣ и почти не покидающій его художникъ — Алексѣй Алексѣевичъ Харламовъ, саратовскій уроженецъ (род. въ 1842 г.) и питомецъ нашей Академіи, также выставлялъ на передвижныхъ выставкахъ этюды дѣтскихъ и женскихъ головокъ. Эти головки сла-

* Одно изъ повтореній въ Румянцевскомъ Музеѣ въ собраніи Солдатенкова.

Съ характеромъ европейской живописи того-же типа знакомили въ осьмидесятыхъ годахъ русскую публику и картины передвижника Николая Дмитріевича Кузнецова (род. въ 1850 г.), помѣщика южной полосы Россіи, представленнаго въ галлереѣ цѣлымъ рядомъ картинъ, а именно: »Объѣздъ владѣній помѣщикомъ« (см. снимокъ на стр. 45-й), »Въ отпуску« съ фигурами двухъ помѣщиковъ въ отъѣзжемъ полѣ, »Послѣ обѣда«, очень недурной жанръ, изображающій веселую послѣобѣденную болтовню на терассѣ помѣщичьяго дома, »Стадо свиней«, »Въ праздникъ« и портреты жены художника (см. снимокъ на стр. 46-й, »Ключница«), неизвѣстнаго мальчика, В. М. Васнецова и композитора П. И. Чайковскаго.

Близко къ Кузнецову по характеру своего дарованья стоитъ и художникъ Кирьякъ Константиновичъ Костанди, хотя этого художника интересуютъ уже болѣе новыя теченія европейскаго искусства и колоритъ его картинъ носитъ

несомнѣнные слѣды этого интереса. Въ галлереѣ картина художника, изображающая студентовъ »У больного товарища«.

Здѣсь же умѣстно будетъ привести нѣкоторыя свѣдѣнія и о Константинѣ Егоровичѣ Маковскомъ, (род. въ 1839 г.), хотя его картины отличаются инымъ характеромъ. — Маковскій окончилъ Академію въ 1863-мъ году, и вмѣстѣ съ другими протестантами сначала съ увлеченіемъ пошелъ общимъ съ ними путемъ. Обладая выдающимся дарованьемъ, онъ сразу обратилъ на себя вниманіе нѣсколькими сценами изъ русской деревенской жизни, въ особенности большою картиной »Гулянье на масляницѣ«, выставленной въ 1869-мъ году. Примкнувъ къ передвижникамъ, лѣтъ девять принималъ участіе на ихъ выставкахъ, но, постепенно расходясь съ ними въ пониманіи задачъ искусства, въ 80-хъ годахъ покинулъ Товарищество. Неудовлетворенный стремленіями, увлекавшими большинство передвижниковъ, онъ искалъ красоты то въ »Русалкахъ«, вереницею носящихся въ лунномъ свѣтѣ надъ прудомъ, то въ блескѣ красокъ »Перенесенія священнаго ковра въ Каирѣ«, то наконецъ въ эффектныхъ портретахъ, гдѣ шелкъ и плюшъ перемѣшивались съ мѣхомъ звѣриныхъ шкуръ и блескомъ золоченыхъ вазъ. За эти эффекты публика объявила Маковскаго русскимъ Маккартомъ, а рядъ послѣдовавшихъ большихъ »эффектныхъ« картинъ: »Боярскій пиръ«, »Передъ вѣнцомъ« и, »Выборъ невѣсты« упрочили его славу въ тѣхъ непритязательныхъ кругахъ, гдѣ вкусъ не идетъ далѣе красивой виньетки и гдѣ шаблонная оперная постановка принимается за дѣйствительное возсозданіе русской старины. Въ исторіи русскаго искусства однако К. Е. Маковскій не займетъ значительнаго мѣста, и въ галлереѣ находятся лишь четыре его холста и одинъ рисунокъ. Два изъ этихъ холстовъ представляютъ портреты пѣвца Петрова и композитора Дорогомыжскаго, а два другихъ этюды монаха и стараго дворецкаго (см. снимокъ на стр. 46-ой, »Алексѣичъ«).



3. ЛЕБЕДЕВЪ, К. В. Кал[illegible]

Широкій просторъ русскихъ степей съ бродящими по нимъ табунами, змѣей убѣгающія въ даль зимнихъ полей дороги съ длинными обозами и почтовыми тройками, удаль псовой охоты и красота конскихъ бѣговъ, все это не могло не заинтересовать собою русскаго художника; и, дѣйствительно, уже въ первые годы XIX-го столѣтія мы находимъ Орловскаго, который съ увлеченіемъ изучаетъ русскую лошадь, рисуетъ казаковъ, калмыковъ и киргизъ, несущихся на рысакахъ офицеровъ и т. п. Жизнь Орловскаго такъ необычна, что ей слѣдуетъ посвятить нѣсколько строкъ, тѣмъ болѣе, что этотъ почти забытый художникъ былъ едва ли не первымъ самобытнымъ русскимъ баталистомъ.

Сынъ бѣднаго корчмаря поляка Александръ Іосифовичъ Орловскій (1777—1832 г.) обратилъ на себя вниманье княгини Чарторижской, которая проѣздомъ остановилась въ корчмѣ и подмѣтила въ юношѣ задатки таланта. Она отдала его въ ученье къ жившему въ Варшавѣ французу художнику Норбленъ-де-ла-Гурдень, и здѣсь Орловскій сталъ быстро

подвигаться впередъ, но затѣмъ впутался въ какую то скандальную исторію, бѣжалъ, поступилъ въ солдаты, участвовалъ въ нѣсколькихъ сраженіяхъ, раненый попалъ къ странствующимъ фокусникамъ и нѣсколько времени бродилъ съ ихъ таборомъ, пока, наконецъ, случайно не встрѣтился съ своимъ учителемъ Французъ увезъ Орловскаго назадъ въ Варшаву, снова заставилъ серьезно заниматься искусствомъ, и молодой художникъ даже сталъ входить въ моду у польской аристократіи, какъ вдругъ почему то опять изъ Варшавы исчезъ и очутился въ Петербургѣ Здѣсь художника никто не зналъ и ему пришлось



35. СВѢДОМСКІЙ, П. А. Медуза.

очень бѣдствовать, пока онъ не обратилъ на себя какимъ-то чудачествомъ вниманія Великаго Князя Константина Павловича. Обласканный Великимъ Княземъ, Орловскій быстро перезнакомился со всѣмъ Петербургомъ и повсюду сталъ желаннымъ гостемъ. »Особенно содѣйствовали этому его карикатуры. Было принято возить его на балы, на ужины, на обѣды, въ интимные кружки и на парадные фестивалы, и всюду онъ долженъ былъ показывать свои штуки, до безконечности разнообразныя. Въ часъ времени создавалъ онъ громадныя композиціи, разливалъ по столамъ чернильныя кляксы въ видѣ всякихъ кикиморъ и животныхъ; съ престидижитаторской ловкостью рисовалъ карандашемъ, мазалъ пальцами, спичками, носомъ, всякую всячину, то принимался дѣлать шаржи на присутствующихъ и аллегоріи на злобы дня, то рисовалъ костюмы для маскарадовъ или народныя сценки въ юмористическомъ духѣ. Тутъ же принималъ онъ участіе въ большой карточной игрѣ и, какъ ни въ чемъ ни бывало, проигрывалъ пол- своего состоянія или вдругъ выигрывалъ невѣроятныя суммы, которыя на слѣдующій же день растрачивалъ до послѣдней копѣйки на покупку всякаго историческаго старья на толкучкѣ: латъ, пикъ, шлемовъ, панцырей, старинныхъ костюмовъ . . . Въ результатѣ получилось несмѣтное количество рисунковъ, набросковъ пастелью, кистью, перомъ, углемъ, карандашемъ,



36. СВѢДОМСКІЙ, А. А Улица въ Помпеѣ.

спичками, часто до чрезвычайности живыхъ, типичныхъ, чаще же нелѣпыхъ, грубыхъ и даже пошлыхъ.«*

Писалъ Орловскій и законченныя батальныя картины масляной краской, но эта работа не подходила къ бурному темпераменту художника, и онъ несравненно типичнѣе въ своихъ эскизахъ и набросках. Въ галлереѣ его картина »Послѣ битвы« и два рисунка.

За Орловскимъ пошли Сверчковъ и Петръ Соколовъ.

Николай Ефимовичъ Сверчковъ (1817—1898 г.) принадлежалъ къ числу самородковъ, которые, минуя всякія

* Алекс. Бенуа »Истор. русск. живописи въ XIX в.«

школы и Академіи, смѣло и собственными силами прокладываютъ себѣ въ искусствѣ дорогу. Сынъ чиновника конюшеннаго вѣдомства, Сверчковъ съ дѣтства слышалъ постоянные разговоры о лошадяхъ, цѣлыми днями ихъ наблюдалъ и пристрастился къ ихъ изображенію на бумагѣ. Выросши, онъ сначала не придавалъ своему пристрастью серьезнаго значенья и даже поступилъ на службу по министерству внутреннихъ дѣлъ, но годамъ къ 25-ти страсть къ искусству взяла верхъ, и молодой человѣкъ всецѣло посвятилъ себя ему. Въ 1844-мъ году на академической выставкѣ появилась первая его картина, а черезъ семь лѣтъ ему уже дано было званіе академика. Сверчковъ пользовался большою популярностью и его многочисленныя картины расходились буквально по всей Россіи.

Въ галлереѣ онъ представленъ двумя этюдами лошадей и нѣсколькими набросками карандашемъ.

была подмѣчена и изображена Сверчковымъ положительно впервые.*

Продолжателемъ Сверчкова и Соколова въ 70-хъ и 80-хъ годахъ явился Петръ Осиповичъ Ковалевскій (1843—1903). Сынъ профессора Казанскаго университета онъ получилъ въ Казани гимназическое образованіе, а затѣмъ поступилъ вольнослушателемъ въ классъ Виллевальде въ Академію, которую и окончилъ въ 1869-мъ году. Получивъ черезъ два года большую золотую медаль за »Сраженіе при Лейпцигѣ въ 1813 г.«, Ковалевскій уѣхалъ за границу и въ Римѣ написалъ свои »Раскопки«. За эту картину художникъ получилъ цѣлый рядъ наградъ: званіе академика, золотыя медали на Парижской всемірной выставкѣ и Берлинской юбилейной, и наконецъ картина была пріобрѣтена Академіей Художествъ для своей галлереи.**



37. БРОННИКОВЪ, Ѳ. А. Освященіе Гермеса

Петръ Петровичъ Соколовъ (род. въ 1821-мъ г., ум. въ 1903-мъ г.), сынъ художника миньятюриста, хотя и учился въ Академіи Художествъ, но не долго, и своимъ успѣхомъ тоже обязанъ одному только своему дарованію. Наибольшую извѣстность принесли ему его акварели, изображавшія охотничьи сцены и тройки почтовыхъ лошадей. Написалъ Соколовъ и нѣсколько прекрасныхъ акварельныхъ портретовъ (собственный портретъ и Сергѣя Атавы въ Музеѣ Александра III-го). Въ натурѣ П. П. Соколова было много общаго съ Орловскимъ и та же чуткость къ жизненной правдѣ. По справедливому замѣчанію А. Бенуа »въ Петрѣ Соколовѣ страннымъ образомъ соединились черты необузданнаго романтизма и самаго искренняго реализма.« То же самое, впрочемъ, относится и къ Сверчкову. Оба эти художника были романтиками, что не мѣшало однако имъ чувствовать и русскую природу и русскую жизнь. Тройки Сверчкова часто не удовлетворяютъ требованіямъ анатоміи и фотографической правильности движеній, но всегда живутъ, всегда въ нихъ настоящая русская лошадь, а окружающій пейзажъ дышетъ такою правдою и такою любовью къ родной природѣ, какая найдется не у всякаго современнаго ему пейзажиста. Поэзія же русской зимней дороги съ ея метелями,

Типичный приверженецъ реализма, какъ его понимали въ то время, Ковалевскій сразу привлекъ къ себѣ общія симпатіи и занялъ видное мѣсто въ русскомъ искусствѣ. Въ галлереѣ находится одна изъ лучшихъ его картинъ »Встрѣча« и »Объѣздъ эпархіи архіереемъ«.

Если Сверчкову можно было сдѣлать упрекъ за недостаточную точность рисунка его скачущихъ троекъ, то Ковалевскаго наоборотъ, приходится упрекать за излишнее стремленіе къ точной и такъ сказать, фотографической передачѣ на полотнѣ натуры. Эта погоня скоро совершенно засушила его картины, убила ихъ краски, лишивъ ихъ всякой поэзіи. Послѣднее время своей жизни Ковалевскій, удостоенный званія профессора, велъ батальный классъ въ Академіи, но тоже не успѣшно и не оставилъ послѣ себя ни одного баталиста.

Кромѣ двухъ вышеупомянутыхъ картинъ въ галлереѣ находится еще рядъ написанныхъ имъ очень хорошихъ этюдовъ лошадей.

* Въ галлереѣ, въ залѣ рисунковъ, находятся пять типичныхъ для П. П. Соколова произведеній.

** Картина »Раскопки въ окрестностяхъ Рима« нынѣ въ Музеѣ Александра III-го.

Упомянутые четыре художника, хотя и писали картины сраженій, но баталистами въ тѣсномъ смыслѣ этого слова не были. Батальныя картины они писали по заказу, но интересовались гораздо больше жизнью русскихъ конскихъ ярмарокъ, почтовыхъ дорогъ и станцій, псовой охоты или сценами коннаго двора.

Настоящими баталистами въ средѣ русскихъ художниковъ въ 40-хъ и послѣдующихъ годахъ были другіе: отецъ и сынъ Зауервейды, Виллевальде съ сыномъ и Коцебу. Художники эти, не русскіе по происхожденію, остались такими же чуждыми русской жизни и въ своихъ произведеніяхъ, то сухо-оффиціальныхъ какъ у Виллевальде, то напыщенныхъ какъ у Коцебу. Коцебу даже и не жилъ послѣднее время своей жизни въ Россіи и совершенно переселился въ Мюнхенъ. Въ галлереѣ трое изъ этихъ художниковъ представлены небольшими, но характерными для нихъ вещицами, а именно: профессоръ Александръ Ивановичъ Зауервейдъ акварелью и »Гвардейцами Императора Николая I-го«, его сынъ Николай Александровичъ — эскизомъ батальной картины, а профессоръ Богданъ Павловичъ Виллевальде — »Атакой лейбъ-гусаръ подъ Варшавой въ 1831-мъ году«.

Изъ ихъ учениковъ можно отмѣтить лишь одного Константина Николаевича Филиппова (1830 1878 г.), художника, который былъ въ Крымской кампаніи съ нашими войсками и, благодаря этому, написалъ нѣсколько картинъ, болѣе жизненныхъ, нежели картины его учителей. Въ галлереѣ большая картина художника »Военная дорога между Севастополемъ и Симферополемъ«, за которую онъ получилъ большую золотую медаль.

Лѣтописцемъ Крымской войны явился въ своемъ »Художественномъ Листкѣ« и Василій Ѳедоровичъ Тиммъ (род. въ 1820-мъ г., ум. въ 1895-мъ г.). Рижскій уроженецъ, ученикъ сначала нашей Академіи, а затѣмъ Ораса Верне Тиммъ создалъ первый русскій художественный журналъ, и въ теченіи десятка лѣтъ удовлетворялъ назрѣвшую въ русскомъ обществѣ потребность въ иллюстраціи текущихъ событій. Въ галлереѣ два исполненныхъ Тиммомъ рисунка русскихъ народныхъ типовъ.

Иллюстраторами русское искусство 50—90-хъ годовъ вообще похвастаться не можетъ. Изъ нихъ слѣдуетъ упомянуть только о Зичи, Микѣшинѣ, Самокишѣ и Каразинѣ. Михаилъ Александровичъ Зичи, венгерецъ и питомецъ вѣнской академіи, былъ вызванъ въ Россію великой княгиней Еленою Павловною для преподаванія рисованья ея дочери и, ставъ придворнымъ живописцемъ, уже не покидалъ Россіи. Извѣстенъ онъ своими иллюстраціями къ »Демону« Лермонтова и многочисленными, довольно слащавыми, акварелями. Въ галлереѣ одинъ его рисунокъ сепіей.



38. КУЗНЕЦОВЪ, Н. Д. Объѣзд[illegible] помѣщикомъ.

Гораздо болѣе крупнымъ, хотя нѣсколько напыщеннымъ талантомъ, отличался Михаилъ Осиповичъ Микѣшинъ. Крестьянинъ и уроженецъ (1836—1896 г.) Смоленской губерніи онъ учился живописи сначала у мѣстнаго иконописца, гдѣ случайно обратилъ на себя вниманье помѣщика Вонлярскаго. Юношу отвезли въ Петербургъ и отдали въ Академію къ Виллевальде. Окончивъ здѣсь курсъ, Микѣшинъ между прочимъ выступилъ съ своимъ проектомъ на конкурсѣ памятника тысячелѣтія Россіи и, получивъ первую премію, долженъ былъ исполнить заказъ. Это заставило его заняться лѣпкой и впослѣдствіи онъ былъ даже признанъ академикомъ скульптуры. Кромѣ памятника тысячелѣтія Микѣшинымъ исполнены памятники: Хмѣльницкому въ Кіевѣ и Екатерины II-ой въ Петербургѣ, а также другія скульптурныя работы. Изъ иллюстрацій его наиболѣе извѣстны рисунки къ былинамъ и Гоголю. Въ галлереѣ находится рисунокъ къ »Вію«. Что касается Николая Семеновича Самокиша (род. въ 1860-мъ г.) и Николая Николаевича Каразина (род. въ 1842-мъ г.), то первый изъ нихъ представляется наиболѣе популярнымъ и по настоящее время иллюстраторомъ охотничьихъ и военныхъ сценъ, а второй стяжалъ себѣ большую извѣстность завлека-

тельными романами во вкусѣ Майнъ-Рида и множествомъ иллюстрацій изъ жизни Средней Азіи, гдѣ Каразинъ служилъ нѣкогда офицеромъ.

Какъ Самокишъ, такъ и Каразинъ брались за большія полотна батальныхъ картинъ, но картины эти неудачны и только доказали, что дальше виньетки ни тотъ, ни другой художникъ подняться не въ силахъ.



39. КУЗНЕЦОВЪ, Н. Д. Ключница

Въ періодъ расцвѣта передвижной выставки Академія Художествъ влачила довольно жалкое существованіе и, какъ извѣстно, должна была наконецъ уступить свои чертоги передвижникамъ. За все время съ начала 60-хъ и до 90-хъ годовъ въ средѣ академическихъ профессоровъ и художниковъ, ютившихся около Академіи нельзя указать почти ни одной крупной по таланту величины, кромѣ одного Павла Петровича Чистякова (род. въ 1832-мъ г.), крупнаго художника и замѣчательнаго преподавателя.* Нѣкоторою извѣстностью пользовались еще: Карлъ Богдановичъ Венигъ*, лифляндскій уроженецъ Иванъ Петровичъ Келлеръ** и Василій Петровичъ Верещагинъ***, но изъ работъ ихъ развѣ только одни произведенія Келлера представляютъ нѣкоторый интересъ. Картины же Венига и Верещагина могутъ служить лишь образчикомъ того холоднаго бездушнаго академическаго искусства, противъ котораго такъ смѣло выступили передвижники.

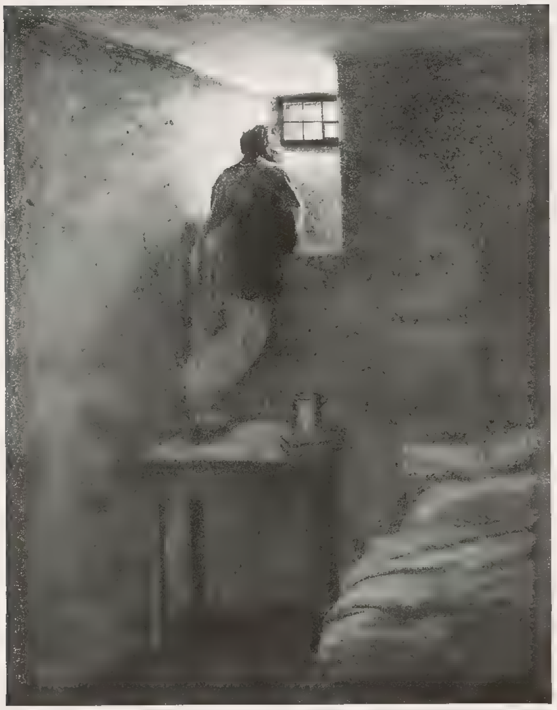
Условный академическій характеръ носили и работы преподавателей московскаго Училища живописи Евграфа и Павла Семеновичей Сорокиныхъ, хотя Евграфъ Семеновичъ былъ художникомъ съ дарованьемъ и, при другихъ условіяхъ, быть можетъ развернулся бы въ болѣе крупную величину. (Е. С. Сорокинъ† родился въ 1821-мъ году и умеръ въ 1892-мъ году, а братъ†† его родился въ 1836-мъ и умеръ въ 1886-мъ году.)



40. МАКОВСКІЙ, К. Е. Алексѣичъ.

* Представленъ въ галлереѣ этюдомъ итальянца камнетеса, »Боярн юмъ« и рисункомъ.

* Въ галлереѣ рисунокъ »У подножія Кр[illegible]«.
** Портретъ композитора Сѣрова
*** Въ галлереѣ »Ночь на Голгоѳѣ« и акварель
† Въ галлереѣ дв[illegible] [illegible]кварели и »Нищая дѣвочка«
†† Въ галлереѣ [illegible] плафона



[illegible] ЯРОШЕНКО, Н. А. Заключенный

VI.

ЭПИГОНЫ ПЕРЕДВИЖНИЧЕСТВА.

Въ осьмидесятыхъ годахъ, въ то время, когда развилась и окрѣпла передвижная выставка, въ окружавшемъ ее русскомъ искусствѣ стали обозначаться теченія, далеко не совпадавшія съ ея русломъ. Каковы они были мы увидимъ ниже, но появленіе ихъ не могло не вызвать реакціи въ средѣ наиболѣе преданныхъ своему дѣлу передвижниковъ.

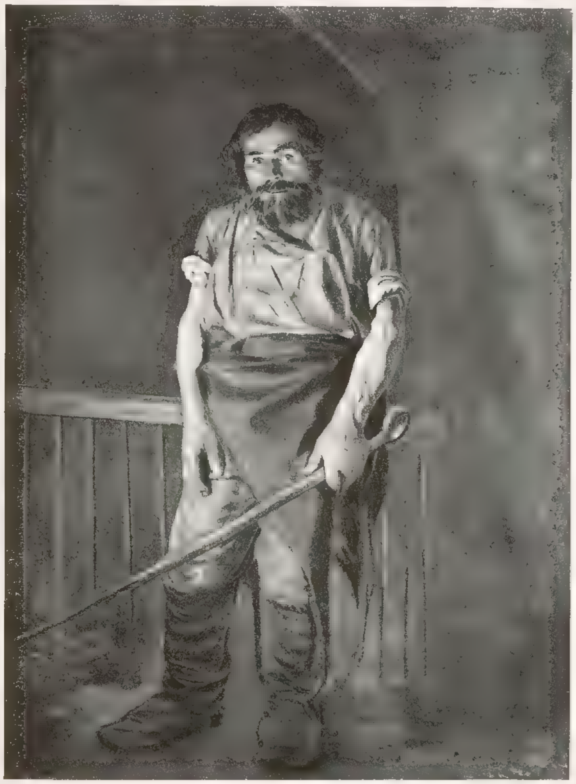
Нарождались новыя теченія, они крѣпли, грозили направить выставку по совершенно иному пути, и тѣ, кому дорогъ былъ основной духъ Товарищества, не могли отнестись къ этому явленію равнодушно. Надо было бороться съ врагомъ и словомъ и дѣломъ. И вотъ, въ средѣ передвижниковъ образуется группа художниковъ, рѣзко подчеркивающая свою преданность завѣтамъ основателей товарищества и главнымъ образомъ Перова и Крамского.

Художникъ долженъ воспроизводить въ своихъ картинахъ жизнь и оттѣнять ея свѣтлыя и темныя стороны. »Только чувство общественности даетъ силу художнику и удостовѣряетъ его силы« . . . »Только подъемъ идеи и качества содержанья поднимаетъ искусство«, — писалъ Крамской. »Никто не станетъ считать передачу одной внѣшней стороны, хотя бы даже исполненной до обмана глазъ, за истинное искусство«, — заявлялъ Перовъ. Отсюда всякое увлеченіе декоративной красотой — есть увлеченье пагубное и унизительное для искусства, а увлеченье красотой самой живописи — недостойное художника занятіе. Такое »упражненье въ живописи«, какъ пустая забава, даже, не можетъ быть предметомъ публичной выставки, на которой мѣсто лишь работѣ художника, т. е. произведеньямъ, въ которыхъ на лицо: »явная попытка передать разсказъ, выраженье . . . поэтическій моментъ«, ибо только это одно и можетъ быть предметомъ »художественнаго замысла«.

Изложивъ эти положенія въ видѣ ряда требованій, передвижники создали особыя правила пріема картинъ на свою

выставку и разослали ихъ своимъ экспонентамъ*. Создавая рамки, въ которыхъ должна была развиваться выставка, Товарищество думало удержить этимъ русское искусство отъ всякихъ ложныхъ, по его мнѣнію, увлеченій, и во главѣ этого движенія сталъ Ярошенко.

Николай Александровичъ Шевиль-Ярошенко (1846–1898 г.) по рожденію и образованію принадлежалъ къ военной средѣ; военнымъ же оставался онъ и самъ всю свою жизнь. Отецъ его, полтавскій дворянинъ, помѣщикъ и генералъ, принадлежалъ къ тѣмъ прямолинейнымъ, неподкупно честнымъ натурамъ, которыхъ не мало вырабатывало среди военныхъ николаевское время. Честь и служеніе долгу были для него святыней, передъ которой должно было преклоняться все въ жизни, и въ тѣхъ же началахъ воспитывалась вся семья. Когда пришло время поступать въ учебное заведеніе, Ярошенку отдали въ полтавскій кадетскій корпусъ, гдѣ служилъ его отецъ, а затѣмъ перевели въ первый кадетскій въ Петербургъ, и здѣсь лѣтъ съ 14-и будущій художникъ уже началъ серьезно заниматься рисованіемъ и живописью подъ руководствомъ довольно популярнаго въ то время художника Адріана Марковича Волкова. Заниматься приходилось только по праздникамъ, но зато въ праздники мальчикъ проводилъ у художника цѣлые дни, а когда случалось нѣсколько праздниковъ одинъ за другимъ, то и по нѣскольку дней подрядъ. Какъ шли эти занятья и въ чемъ они заключались, объ этомъ не сохранилось свѣдѣній, но, несомнѣнно, что сближеніе съ Волковымъ должно было сильно повлiять на весь складъ міровоззрѣнья Ярошенки и на характеръ его художественной дѣятельности.



12. ЯРОШЕНКО, Н. А. Кочегаръ.

Волковъ, горячій приверженецъ обличительнаго искусства въ то время работалъ въ »Искрѣ«, часто встрѣчался съ

* Привожу для будущаго историка § 1-ый [illegible] любопытныхъ правилъ »Условія для пріема картинъ экспонентовъ на выст[illegible] Товарищества.«

»На выставки Товарищества принимаются произведенія всевозможныхъ жанровъ при условіи, чтобы эти произведе[illegible] представляли собою не простое упражненіе въ живописи, а работу художника, [illegible] заключали въ себѣ, если не полное осуществленіе, то хоть явную попытку передать разсказъ, выраженіе, чувство, настроеніе, поэтическій моментъ [illegible] словомъ, чтобы прои[illegible]еніе не было лишено художественной задачи или замысла.

Этюды головъ, портреты и мертвая натура принимаются гораздо строже; головы и портреты помимо хорошаго исполненія должны быть типичны и дѣлать интереснымъ изображенное лицо и для тѣхъ, кто съ оригиналомъ не знакомъ, а мертвая натура, цвѣты, букеты и проч. принимаются только въ случаѣ особенно виртуознаго исполненія.«



Курочкинымъ и другими литераторами. Дома у него собирались товарищи художники и писатели, при мальчикѣ велись безконечные споры объ искусствѣ и текущей жизни, и если припомнить, что это было въ началѣ шестидесятыхъ годовъ, тотчасъ послѣ освобожденія крестьянъ, то легко себѣ представить, что это были за споры. Они не могли не вліять на развитіе Ярошенки, и онъ одновременно съ занятіемъ рисованіемъ сталъ жадно читать все, что попадалось подъ руку: и Чернышевскаго, и Добролюбова, и вообще всю современную имъ литературу.

За корпусомъ послѣдовало Михайловское артиллерійское училище, гдѣ для Ярошенки явилась возможность еще больше времени посвящать искусству. Юнкеровъ отпускали не только вѣрившій, что искусство должно быть свободнымъ отъ всякихъ привилегій, онъ проводилъ это не только на словахъ, но и на дѣлѣ. Это же желанье оставаться художникомъ, совершенно независимымъ отъ внѣшнихъ условій, заставляло Ярошенку продолжать службу и не обращать искусства въ источникъ для добыванія средствъ къ жизни.

Къ этому времени занятій въ Академіи относится и сближеніе Ярошенки съ кружками передовой петербургской молодежи и писателями: Михайловскимъ, Глѣбомъ Успенскимъ, Кавелинымъ, а затѣмъ Менделѣевымъ и Владиміромъ Соловьевымъ.

Сближеніе это сильно повліяло на развитіе міровоззрѣній Ярошенки. Отзывчивый на все доброе, удивительно благо-



43. ЯРОШЕНКО, Н. А. Женскій портретъ

въ праздники, но послѣ занятій и въ будни, и Ярошенко воспользовался этимъ, чтобы посѣщать академическіе вечерніе рисовальные классы. Систематически заниматься однако ему не удалось. По окончаніи училища, онъ на два года долженъ былъ уѣхать, отбылъ узаконенный срокъ строевой службы въ одной изъ батарей въ Харьковской губерніи, но затѣмъ снова возвратился въ Петербургъ и поступилъ въ Михайловскую артиллерійскую академію, а вмѣстѣ съ тѣмъ и вольнослушателемъ въ Академію Художествъ.

Какъ протекали занятія Ярошенки въ Академіи, объ этомъ тоже не сохранилось никакихъ свѣдѣній ни въ роднѣ художника, ни даже въ документахъ Академіи. Извѣстно лишь, что онъ усердно посѣщалъ различные классы и не участвовалъ въ соисканіи какихъ либо наградъ, степеней и званій*. Глубоко родный, прямой и жаждавшій гражданскаго подвига, онъ всецѣло примкнулъ къ жизни тогдашней передовой русской мысли, а въ передвижной выставкѣ видѣлъ истинное служеніе художника своему общественному долгу. Этому же долгу хотѣлъ и онъ, по мѣрѣ силъ, служить, и въ 1875-мъ году на IV-ой передвижной появились первыя его произведенія: нѣсколько этюдовъ и картина »Невскій проспектъ ночью«. Ярошенко былъ избранъ въ члены товарищества и, вмѣстѣ съ Крамскимъ, скоро сдѣлался однимъ изъ дѣятельнѣйшихъ его главарей.

Съ Крамскимъ Ярошенко встрѣтился еще въ рисовальныхъ классахъ, гдѣ Крамской былъ преподавателемъ и, не смотря на нѣкоторую разницу въ лѣтахъ, между ними скоро завязались очень теплыя и даже дружескія отношенія. Крамской сдѣлался для Ярошенки высшимъ художественнымъ авторитетомъ и руководителемъ во всѣхъ начинаньяхъ, а въ товариществѣ передвижниковъ по смерти Крамского Ярошенко явился

* Изъ времени этихъ занятій Ярошенки въ Академіи сохранился анекдотъ о характерной для художника шуткѣ его съ эскизомъ, заданнымъ по строгой академической традиціи на тему: »Битва надъ трупомъ Патрокла«. Ярошенко вмѣсто классической битвы написалъ валяющійся въ пустынѣ трупъ и дерущихся надъ нимъ воронъ.

самымъ горячимъ защитникомъ всего, что проповѣдывалъ и завѣщалъ товариществу Крамской.

Первыя картины Ярошенки не обратили на него особеннаго вниманія, но черезъ два года на VI-й передвижной появились: »Кочегаръ« (см. сним. на стр. 48-ой) и »Заключенный« (см. сним. на стр. 47-ой); объ Ярошенкѣ заговорилъ Петербургъ, а затѣмъ и вся интеллигентная Россія.

Особенно увлекалась имъ передовая молодежь и прогрессивная публистическая литература. Въ Ярошенкѣ они увидали своего художника, который заставлялъ живопись служить ихъ идеаламъ, и за Ярошенкой даже установилась кличка типичнаго художника мыслителя и художника интеллигента. Гаршинъ въ своемъ разсказѣ вывелъ такого художника гражданина, который пишетъ »Глухаря« и не трудно угадать въ этомъ »Глухарѣ« »Кочегара«, а въ художникѣ намекъ на Ярошенку.

Какъ смотрѣла на картины художника русская интеллигенція, лучше всего можно видѣть изъ одного мѣста въ статьѣ

просто опредѣляютъ это явленіе словами: »бѣгаютъ на курсы«; другіе черезъ пень въ колоду присоединяютъ разсужденія »о женскомъ вопросѣ«. Словомъ, обо всей этой современной бѣготнѣ, книжкахъ, мужскихъ шапкахъ, непочитаніи родителей, пледахъ, очкахъ, самостоятельности, медицинѣ, материнствѣ, маломъ объемѣ мозга мы, публика, толкуемъ, бормочемъ, судимъ, тараторимъ, говоримъ множество глупостей и пошлостей, и въ существѣ не понимаемъ того главнаго, существеннаго, что таится въ глубинѣ всей этой толкотни, бѣготни, разсужденій о мозгѣ, книжкахъ, пледахъ, очкахъ.

»И вотъ художникъ, выбирая изъ всей этой толпы »бѣгущихъ съ книжками« одну самую ординарную, обыкновенную фигуру, обставленную самыми ординарными аксессуарами простого платья, пледа, мужской шапочки, подстриженныхъ волосъ, тонко подмѣчаетъ и передаетъ вамъ, »зрителю«, »публикѣ«, самое главное, самое важное во всемъ томъ, что мы »публика«, изжевали своими разглагольствованіями; это



44. КАСАТКИНЪ, Н. А. Соперницы.

Глѣба Успенскаго. Статья »По поводу одной картины« была написана подъ впечатлѣніемъ »Курсистки«, и вотъ что говоритъ въ ней авторъ:

»Одинъ изъ старинныхъ знакомыхъ затащилъ меня какъ-то случайно въ мастерскую одного молодого художника .... Поглядѣлъ я по обыкновенію съ какимъ-то деревяннымъ благоговѣніемъ на всю эту обыкновенную обстановку мастерской, дополненную, по обыкновенію, обязательной для ничего непонимающихъ зрителей тишиной и молчаніемъ, и вдругъ ожилъ, очувствовался, возвратился въ состояніе здраваго ума и полной памяти. Увидалъ я одну маленькую картину, — и она-то вотъ сразу вывела меня изъ глубокомысленнаго столбняка и деревяннаго благоговѣнія къ вещамъ, совершенно непонимаемымъ. Картинка эта ничѣмъ особеннымъ не замѣчательна. Вотъ она: дѣвушка лѣтъ пятнадцати-шестнадцати, гимназистка или юная студентка, бѣжитъ съ книжкой подъ мышкой на курсы или на урокъ.

»Такихъ дѣвушекъ »съ книжкой подъ мышкой«, въ пледѣ и мужской круглой шапочкѣ, всякій изъ насъ видалъ и видитъ ежедневно и ужъ много лѣтъ подрядъ, и притомъ въ огромномъ количествѣ. Одни изъ насъ, »изъ публики«,

главное: чисто женскія, дѣвичьи черты лица, проникнутыя на картинѣ, если можно такъ выразиться, присутствіемъ юношеской, свѣтлой мысли ...

»Вотъ это-то изящнѣйшее, не выдуманное, и притомъ реальнѣйшее слитіе дѣвичьихъ и юношескихъ чертъ въ одномъ лицѣ, въ одной фигурѣ, осѣненной не женской и не мужской, а »человѣческой« мыслью, сразу освѣщало, осмысливало и шапочку и пледъ, и книжку, и превращало въ новый, народившійся, небывалый и свѣтлый образъ человѣческій.

»Сначала, взглянувъ на эту картину въ томъ состояніи деревяннаго благоговѣнія, о которомъ я говорилъ, я было хотѣлъ уже перенести мой деревянно-благоговѣйный взглядъ на другіе предметы и сдѣлалъ было уже шагъ далѣе, какъ почувствовалъ, что не могу двинуться, словно кто ухватилъ меня за полу (или словно я зацѣпился карманомъ, какъ иногда бываетъ, за ручку двери). И точно, зацѣпился. Не пустила картинка. Я остановился и думалъ, а тѣмъ временемъ еще подошло два-три человѣка посѣтителей, и тоже поглазѣли по сторонамъ, также зацѣпились карманомъ за ручку двери, какъ и я, дойдя до этой картинки, и всѣ говорили: Да а -а—а а!... Отлично!... Вотъ что такъ, то такъ!...



Мы, выйдя изъ мастерской художника, гдѣ случайно перезнакомились, какъ то случайно же сошлись за однимъ столомъ.

»Вотъ тутъ то и начались разговоры. И странное дѣло! О картинкѣ никто уже не напоминалъ и не говорилъ, и не хвалилъ, совсѣмъ объ ней и разговору не было, а всѣ толковали о женщинахъ, о семейной жизни, о современной жизни«...

Вся цѣнность столь понравившейся Глѣбу Успенскому картины была въ томъ, что она отмѣчала и подчеркивала одно изъ интересныхъ явленій жизни и подчеркивала его именно съ той стороны, которая была симпатична автору. Картина будила мысль, давала толчекъ въ извѣстномъ желательномъ зрителю направленіи и въ этомъ было все. Таково же было характерное отношеніе и всего русскаго общества къ искусству въ эти годы.

Такъ же въ сущности смотрѣлъ на свою задачу и самъ Ярошенко. Картина не была для него самодовлѣющею цѣлью; это было только средство, языкъ, которымъ онъ хотѣлъ говорить съ публикой, подобно тому, какъ говоритъ съ нею своими статьями публицистъ.

Окружающая жизнь волновала, пробуждала жажду высказаться, и художникъ хватался за кисть, чтобы сказать свое слово окружающему его обществу.

Когда Крамской увидѣлъ у Ярошенки упомянутую выше »Курсистку«, онъ не согласился съ трактовкой ея лица и фигуры. Онъ сталъ доказывать Ярошенкѣ, что его картина не оттѣняетъ всего значенья женскаго движенья, что его учащаяся дѣвушка слишкомъ женственна, хрупка и вызываетъ ласковое сочувствіе, а не серьезное уваженье. Ярошенко сейчасъ же согласился и написалъ другую, здоровую, крѣпкую дѣвушку, бодро идущую впередъ среди окружающей ея непогоды и слякоти жизни.

Когда въ газетахъ появилось сообщеніе о курсисткѣ, послѣ обыска покончившей съ собою, Ярошенко подъ впечатлѣніемъ этого случая и обобщая его, сейчасъ же принялся за картину »Причины неизвѣстны«.

Въ глубинѣ небольшой комнатки, среди безпорядка, вызваннаго непрошенными посѣтителями, на кровати похолодѣвшій трупъ молодой дѣвушки, не вынесшей, быть можетъ, оскорбленій, а быть можетъ и укоровъ совѣсти за то, что въ ея шкатулкѣ нашлись письма, принесшія собою гибель близкому и дорогому человѣку.

Когда въ печати былъ поднятъ вопросъ о затрудненіяхъ, которыя встрѣчаетъ каждый, желая дать дѣтямъ образованье, о произволѣ, выбрасывающемъ сотни и тысячи молодыхъ людей изъ учебныхъ заведеній въ столь и не столь отдаленныя мѣста, о массѣ заключеннаго въ тюрьмы юношества и т. п., Ярошенко взялся за огромный холстъ и началъ писать фигуру матери, глубоко задумавшейся надъ беззаботно играющимъ у ногъ ея ребенкомъ.

Въ концѣ семидесятыхъ годовъ въ Петербургѣ разыгралась исторія, надѣлавшая много шуму по всему городу. Въ тюрьмѣ подвергли тѣлесному наказанію сидѣвшаго тамъ студента. Вслѣдъ за этимъ Вѣра Засуличъ покушалась на жизнь градоначальника и сдѣлала въ него выстрѣлъ. Всюду шли объ этомъ случаѣ разговоры и споры, и Ярошенко тоже не могъ оставаться равнодушнымъ. Въ мастерской его появилось большое полотно и на немъ была начата картина: »У тюрьмы«. Большую часть холста занимали стѣны острога, а въ углу стояла худенькая женщина съ изстрадавшимся лицомъ и съ укоромъ смотрѣла на рѣшетчатыя окна.

Нерѣдко передача этихъ замысловъ на полотнѣ не удавалась Ярошенкѣ потому, что сами замыслы выходили за предѣлы того, что можетъ быть сказано картиной. Въ отравившейся дѣвушкѣ ничто не говорило о причинахъ побудившихъ ее на самоубійство, а грустно задумавшаяся мать оставляла полный просторъ догадываться о причинахъ ея грусти. Можно было думать, что отецъ ребенка просто умеръ и т. п.

Но вмѣстѣ съ тѣмъ уже изъ однихъ этихъ замысловъ видно, какое огромное значеніе придавалъ Ярошенко искусству. Оно никогда не было въ глазахъ его предметомъ забавы; это



45. КАСАТКИНЪ, Н. А. Клевета.

было святое дѣло, призванное служить человѣчеству въ борьбѣ за лучшіе его идеалы; это былъ храмъ и, если въ немъ, вмѣсто служенья красотѣ, происходило поклоненіе деклараціи правъ человѣка, то ужъ таково вообще было время, создавшее Ярошенку. Часто, впрочемъ, замыселъ художника и не выходилъ за предѣлы картины. Иногда мысль вполнѣ выражалась образами, создаваемыми на полотнѣ и тогда получались картины съ несомнѣннымъ и глубокимъ впечатлѣніемъ (напр. »Кочегаръ« и »Заключенный«).

Время отъ времени отъ сюжетовъ серьезныхъ и важныхъ Ярошенко обращался къ незамысловатымъ сценамъ катанья на качеляхъ разгулявшейся горничной съ веселымъ служивымъ, къ хору деревенскихъ пѣвчихъ, разучивающихъ херувимскую подъ руководствомъ меломана дьячка и т. п., но и въ эти непритязательныя картинки онъ, по свидѣтельству близко знавшихъ его людей, всегда вкладывалъ затаенную мысль, напримѣръ, изобразить стремленье людей къ забвенью отъ жизненной тяготы и, если въ картинахъ эту мысль трудно было иногда угадать, если въ нихъ бралъ верхъ безхитростный юморъ или впечатлѣніе горячаго солнечнаго свѣта, то это выходило какъ-то помимо воли Ярошенки, въ которомъ, не замѣтно для него самого художникъ заслонялъ публициста и мыслителя, а живописецъ моралиста и проповѣдника.

Одна изъ популярнѣйшихъ картинъ художника »Всюду жизнь« (см. геліогр. 31-ю) также до глубины была пропитана идейнымъ содержаньемъ. Ярошенко въ то время былъ подъ сильнымъ впечатлѣньемъ идей Л. Н. Толстого, очень увлекался мыслью о томъ, что любовь есть основа жизни и что жизнь всегда тамъ, гдѣ есть любовь. Онъ даже намѣревался дать картинѣ названье: »Гдѣ любовь, тамъ и Богъ«.

Брался Ярошенко и за широкія религіозныя темы, но остановился не на личности Христа, а на Іудѣ и его предательствѣ. По замыслу Ярошенки Іуда былъ человѣкъ слабаго духа и предалъ Учителя не изъ корысти, а потому что былъ подавленъ обстановкой и авторитетомъ людей, которые требовали отъ него преданья во спасеніе народа и во имя торжества вѣры отцовъ. Деньги навязали ему лишь для того, чтобы придать дѣлу болѣе убѣдительный характеръ. Въ основѣ этого толкованья лежала мысль, что отъ предательства не далеко всякому слабому духомъ, и весьма вѣроятно, что эта мысль возникла у Ярошенки тоже подъ впечатлѣніемъ предательствъ, которыхъ не мало было въ тѣ года среди лицъ, замѣшанныхъ въ политическихъ процессахъ.

Ярошенко написалъ также много портретовъ, хотя никогда не писалъ ихъ по заказу. Онъ брался за портретъ только тогда, когда ему самому хотѣлось запечатлѣть на полотнѣ черты интересовавшаго его или дорогого ему лица. Отъ этого портреты Ярошенки дѣйствительно всегда »дѣлаютъ интереснымъ изображаемое лицо и для тѣхъ, кто съ оригиналомъ не знакомъ«, всегда рисуютъ черты или интересной личности или интереснаго типа. Таковы портреты: пр. пов. Унковскаго, Глѣба Успенскаго, Салтыкова, Спасовича, Кавелина, Толстого, Стрепетовой, Влад. Соловьева (два послѣднихъ находятся въ галлереѣ) и др. Таковы же находящіеся въ галлереѣ портреты: студента и двухъ неизвѣстныхъ женщинъ. Въ этихъ послѣднихъ портретахъ а также въ образѣ »Курсистки« и въ нѣсколькихъ еще этюдахъ Ярошенко лучше кого либо другого запечатлѣлъ типы передовой молодежи 70-хъ годовъ, не допустивъ никакой подчеркнутости, и молодежь справедливо считала его болѣе всѣхъ другихъ своимъ художникомъ.

Иногда Ярошенко увлекался пейзажемъ. Во время своихъ поѣздокъ въ Крымъ и по Кавказу онъ писалъ много этюдовъ, подъ впечатлѣніемъ новой природы написалъ нѣсколько картинъ, и въ нашей галлереѣ цѣлый рядъ такихъ работъ художника.



16. БОГДАНОВЪ-БѢЛЬСКІЙ, Н. П. Устный счетъ.

Какъ живописецъ Ярошенко не представлялъ чего-либо особенно выдающагося, но и не уступалъ такимъ своимъ товарищамъ, какъ Крамской, Мясоѣдовъ и пр. Впрочемъ эта сторона работъ никогда не была для Ярошенки главной. Онъ самъ требовалъ отъ своихъ картинъ только того средняго, »хорошаго исполненія«, о которомъ писали правила передвижниковъ и удовлетворялся имъ, признавая, что суть картины не въ красотѣ ея красокъ и виртуозности письма, а въ ея содержаніи, въ одухотворящей ее мысли и передаваемомъ ею чувствѣ.

Характеристика Ярошенки была бы далеко не полной, если бы осталась безъ оцѣнки его какъ человѣка. Это былъ чрезвычайно симпатичный человѣкъ; онъ очень увлекался идеями передвижной выставки, горячо за нихъ боролся и вносилъ во всѣ свои поступки столько самоотверженности, прямоты и искренности, что вызывалъ къ себѣ уваженіе даже въ тѣхъ, кто съ нимъ не былъ согласенъ. Къ молодежи и начинающимъ художникамъ онъ относился съ горячимъ привѣтомъ, и никто изъ нихъ не уходилъ отъ Ярошенки безъ того, чтобы онъ его не обласкалъ, не ободрилъ и не оставилъ въ молодомъ человѣкѣ самаго отраднаго о себѣ воспоминанія.

Вообще у всѣхъ, кто сталкивался въ жизни съ Ярошенкой, о немъ сохранилось самое теплое и завидное воспоминаніе. —

Умеръ Ярошенко на Кавказѣ въ Кисловодскѣ въ 1898-мъ году т. е. всего 52-хъ лѣтъ.

Въ галлереѣ всѣ лучшія и характерныя произведенья Ярошенки: »Кочегаръ«, »Заключенный«, »Всюду жизнь«, »Студентъ«, »Сестра Милосердія«, рядъ пейзажей, два женскихъ портрета и портреты Вл. Соловьева, Стрепетовой, Крамского и Менделѣева (два послѣднихъ акварелью въ залѣ рисунковъ), а также портретъ художника Максимова углемъ и рисунокъ слѣпца.



47. ОРЛОВЪ, Н В Умирающая.

Тѣмъ-же путемъ какъ Ярошенко пошли и два другихъ художника Н. А. Касаткинъ и Н. П. Богдановъ-Бѣльскій.

Николай Алексѣевичъ Касаткинъ родился тринадцатью годами позже Ярошенки въ 1859-мъ году въ Москвѣ. Отецъ его, учитель рисованья, посвятилъ себя литографскому дѣлу и былъ довольно извѣстнымъ въ Москвѣ граверомъ по камню. Подмѣтивъ въ сынѣ страсть къ рисованью, онъ самъ сталъ съ нимъ заниматься, подготовилъ его къ экзамену и на четырнадцатомъ году отдалъ въ московское Училище Живописи, гдѣ молодой человѣкъ и закончилъ свое образованіе. Въ училищѣ въ то время преподавалъ В. Г. Перовъ и его вліяніе отразилось затѣмъ на всей художественной дѣятельности Касаткина. Окончивъ училище въ 1882-мъ году со званіемъ классного художника, Касаткинъ однако не смогъ тотчасъ же отдаться самостоятельному творчеству, такъ какъ за плечами стояла матеріальная нужда цѣлой семьи. Цѣлыхъ шесть лѣтъ пришлось отдать не столько искусству, сколько ремеслу, рисовать за гроши политипажи, работать на литографіи и т. п. и только къ 30-ти годамъ художникъ настолько устроился, что могъ наконецъ отдаться искусству, какъ ему хотѣлось. Но тутъ явилось новое осложненіе. За шесть лѣтъ онъ отвыкъ отъ работы, къ которой теперь обращался отвыкъ отъ красокъ и натуры; приходилось снова учиться и это было тѣмъ болѣе трудно, что отдаться всецѣло искусству и не думать о заработкѣ художникъ все-таки не могъ. Наконецъ на передвижную выставку 1890-го года Касаткинъ прислалъ небольшую картинку »Перекупка сѣна«, она была принята и даже понравилась. Затѣмъ на слѣдующій годъ Касаткинъ послалъ туда же три картины: »За хворостомъ«, »Шлагбаумъ« и »Соперницы« и былъ выбранъ въ члены Товарищества передвижниковъ. »Соперницъ« купилъ П. М. Третьяковъ (сним. на стр. 50-й), »За хворостомъ« Солдатенковъ*, черезъ три года художникъ былъ приглашенъ преподавателемъ въ Училищѣ Живописи, а въ 1898-мъ году »во вниманіе извѣстности« онъ получилъ званіе академика.

* Въ Солдатенковскомъ собраніи Рум Муз

Вслѣдъ за упомянутыми картинами Касаткинъ выставилъ на передвижныхъ выставкахъ: »Осиротѣли«, »Шутка«*, »Тяжело«, »Передъ отправленіемъ въ воспитательный домъ«, и направленіе его творчества приняло тотъ опредѣленный характеръ, которымъ отличались произведенія послѣдующихъ годовъ: »Клевета«** (сним. на стр. 51-й) и рядъ картинъ изъ жизни русскихъ углекоповъ (»Сборъ угля бѣдными на выработанной шахтѣ«, »Шахтерки«***, »Смѣна«†, »Шахтеръ тягольщикъ«†† и т. п.). Воспитанный въ духѣ перовскихъ традицій и тяготѣвшій всей душой съ первыхъ своихъ шаговъ къ передвижникамъ, Касаткинъ хотѣлъ, чтобы искусство служило людямъ, какъ этого требовалъ нѣкогда Крамской. Затѣмъ, выйдя на поприще самостоятельной дѣятельности, Касаткинъ въ періодъ тяжелыхъ сомнѣній столкнулся съ Толстымъ, скоро подчинился его вліянію и еще болѣе окрѣпъ на томъ пути, по которому шелъ. Изъ слиянія завѣтовъ, которые оставилъ въ душѣ его Перовъ, и вліяній Толстого у Касаткина составилось убѣжденіе, что художникъ въ своемъ искусствѣ долженъ любить не себя и даже не само искусство, а прежде всего человѣка, долженъ служить ему и возбуждать къ нему въ другихъ такихъ же людяхъ жалость. Отсюда понятно, почему на картинахъ его то появлялась дѣвушка, съ грустью смотрящая на израненнаго машиной рабочаго (»Тяжело«), то »Заброшенный« ребенокъ, уснувшій подъ наваленными обломками досокъ, то »Тягольщикъ« на четвереренькахъ пробирающійся по низкой галлереѣ шахты, или сцена съ дѣвушкой, оскорбленной »Клеветою«. То же состраданіе къ »униженнымъ и оскорбленнымъ« легло и въ основаніе послѣдующихъ картинъ художника: сцены, гдѣ вернувшійся домой солдатъ, грозно спрашиваетъ свою жену »Кто?« (см. геліогр. 32-ю), »Свиданья съ арестованными«, глядящими какъ звѣри сквозь проволочную сѣтку, или въ картину съ фигурами крестьянъ сектантовъ, грустно сидящихъ подъ конвоемъ солдатъ »Въ корридорѣ окружнаго суда«†††.

Это стремленье быть художникомъ гражданиномъ однако не могло совершенно убить въ Касаткинѣ художника-живописца и онъ не разъ отъ сюжетовъ съ гражданскою скорбью обращался къ такимъ невиннымъ сценкамъ, какъ »Трамвай пришелъ« или »Шутка«, гдѣ было замѣтно и увлеченье живописью и исканье колорита. — Написано было художникомъ и нѣсколько такихъ вещей, гдѣ его увлекали чисто красочныя задачи, напримѣръ эффекты вечерняго искусственнаго увлеченья.

Николай Петровичъ Богдановъ-Бѣльскій, сынъ бобылки крестьянки, родился въ 1868-мъ году въ маленькой деревушкѣ Бѣльскаго уѣзда Смоленской губерніи, недалеко отъ Татьвы, гдѣ извѣстнымъ С. А. Рачинскимъ была устроена его образцовая школа. Въ этой школѣ Богдановъ получилъ первоначальное свое образованіе и здѣсь же впервые была замѣчена его склонность къ рисованію. Наиболѣе способныхъ учениковъ школа опредѣляла въ земскую иконописную мастерскую въ Троице-Сергіевскомъ Посадѣ; туда же попалъ и будущій художникъ, а когда здѣсь также констатировали у него большія способности, то Рачинскій далъ ему возможность поступить въ московское Училище Живописи, гдѣ Богдановъ и окончилъ курсъ. Первымъ самостоятельнымъ произведеньемъ художника была картина »Будущій инокъ«, за которую онъ получилъ въ 1889 г. большую серебряную медаль. Молодой художникъ возсоздавалъ здѣсь впечатлѣнья, навѣянныя на него иконописной школой, и на картинѣ былъ изображенъ мечтатель — крестьянскій мальчикъ, заслушавшійся разсказовъ странника, о святыхъ мѣстахъ. На схожую тему была написана и вторая картина, »Тайная молитва«. Затѣмъ послѣдовали разныя сцены изъ крестьянскаго быта и наконецъ рядъ картинъ изъ жизни той самой народной школы, въ которой Богдановъ началъ свое ученье. Лучшая изъ этихъ картинъ »Устный счетъ« въ галлереѣ и воспроизведена на стр. 52-й.

Къ этой же группѣ эпигоновъ передвижничества надо отнести художника Николая Васильевича Орлова (род. въ 1863-мъ г.), представленнаго въ галлереѣ двумя картинами: »Подати« и »Умирающая« (сним. на стр. 53-й), и художницъ: Шанксъ и Ржевскую.

Эмилія Яковлевна Шанксъ (род. въ 1857-мъ г.) принадлежитъ къ извѣстной въ Москвѣ богатой семьѣ англійскаго комерсанта, но выросла въ Россіи и настолько сжилась съ нею, что вполнѣ можетъ считаться въ рядахъ русскихъ художниковъ. Картины ея выставлялись на передвижныхъ выставкахъ и часто были взяты изъ жизни дѣтей. Наиболѣе удачная изъ нихъ »Новенькая въ школѣ« находится въ галлереѣ.

Антонина Леонардовна Ржевская, урожденная Попова, по матери принадлежитъ къ старинному дворянскому роду Нарышкиныхъ и въ ихъ же имѣніи, Шулепникахъ (Зубцовскаго уѣзда) родилась въ 1861-мъ году. Образованіе она получила въ женскихъ гимназіяхъ Твери и Москвы, а затѣмъ въ московскомъ Училищѣ Живописи, изъ котораго впрочемъ ушла до окончанья курса. Оставивъ школу и выйдя замужъ, художница должна была на время бросить живопись, но лѣтъ черезъ шесть ея картинки снова стали появляться на выставкахъ. Лучшая ея вещь »Веселая минутка« находится въ Третьяковской галлереѣ и воспроизведена на геліогравюрѣ 33-й.

*, **, ***, †, ††. Всѣ въ галлереѣ

††† [illegible] Солдатенковскаго собранія Румянцевскаго Музея





58. ГЕ, Н. Н. Тайная вечеря

VII.

Н. Н. ГЕ.

Однимъ изъ интереснѣйшихъ представителей русскаго идейнаго реализма является безъ сомнѣнія Николай Николаевичъ Ге*.

Фамилію Ге (Gué) онъ унаслѣдовалъ отъ своего прадѣда, французскаго дворянина, переселившагося въ Россію и быстро освоившагося съ своей новой родиной, такъ что внукъ его, отецъ нашего художника, былъ уже русскимъ помѣщикомъ и владѣлъ нѣсколькими сотнями крѣпостныхъ.

Послѣ смерти матери, Ге трехмѣсячнымъ ребенкомъ остался на рукахъ старухи бабушки и подъ ея вліяніемъ въ немъ стала развиваться та женственная мягкость и почти болѣзненная впечатлительность, сдѣлавшіяся отличительными чертами его натуры.

Когда пришло время учиться, мальчика отдали въ частный пансіонъ, а затѣмъ въ гимназію. По окончаніи ея Ге поступилъ въ Кіевскій университетъ, затѣмъ перешелъ въ Петербургскій, но черезъ два года его тоже бросилъ и, посвятивъ себя всецѣло искусству, сталъ посѣщать Академію Художествъ.

Что представляла собою въ то время Академія, объ этомъ было уже говорено (см. стр. 2-ую II-го тома), но Ге и здѣсь нашелъ для себя очень многое и съ увлеченіемъ отдался работѣ надъ своимъ художественнымъ образованіемъ. Мягкій и восторженный, онъ быстро подчинился царившимъ въ академіи взглядамъ и, въ особенности, авторитету Брюллова; »Послѣдній день Помпеи« кажется ему идеаломъ всего, что достижимо художнику, онъ пишетъ программу за программой: »Судъ Соломоновъ«, »Ахиллеса, оплакивающаго Патрокла«, наконецъ »Саула у Аэндорской волшебницы« и получаетъ за эту картину золотую медаль съ командировкой за границу. На Западѣ Ге подавляютъ Микель Анджело, Рафаэль и Леонардо; Ге кажется, что онъ »понялъ, оцѣнилъ и полюбилъ напившихся жизненной воды изъ того же колодца своихъ академическихъ учителей«, и по всѣмъ правиламъ академическаго искусства онъ берется за эскизы: »Смерть Виргиніи« и »Любовь Весталки«*. Ему кажется, что передъ нимъ, въ развалинахъ Рима, воскресла жизнь древнихъ въ ея настоящемъ живомъ размѣрѣ и смыслѣ, но это продолжается недолго. Цѣлый рядъ написанныхъ эскизовъ не удовлетворяетъ Ге, и онъ убѣждается, что не знаетъ »ни римлянина, ни Аппія и слѣдовательно, это не живая мысль, а фраза« и бросаетъ работу.

Полный восторженныхъ воспоминаній о »Послѣднемъ днѣ Помпеи«, онъ берется за сюжетъ »Разрушенія Іерусалима«** и цѣлый годъ работаетъ надъ реставраціей Іерусалимскаго храма, но въ сущности ищетъ только формы для выраженія своей собственной души, въ которой, какъ ему казалось, »все было разрушено, кромѣ чувства добра и правды . . . Какое разрушеніе можетъ выразить мое положеніе? — пишетъ Ге въ своихъ »Запискахъ«. — Я нашелъ и началъ картину: »Разрушенье Іерусалимскаго храма«. Голодная толпа, среди нихъ ложный пророкъ. Онъ ждетъ спасенья съ неба. Храмъ горитъ, попы сражаются. Титъ выходитъ изъ храма, а за нимъ несутъ единственные остатки реальности этого удивительнаго храма съ пустымъ Святая Святыхъ, которыхъ не могъ понять Титъ« . . . Но когда былъ оконченъ эскизъ,

* Родился въ Воронежѣ 15 февраля 1831 г.

* Оба въ галлереѣ.
** Тамъ же

Ге снова увидѣлъ, что и это была »только остроумная фраза«. »Кто этотъ пророкъ, кто эти голодные? — спрашиваетъ онъ себя. — Что такое для меня храмъ? Ничто. — И я бросилъ эту картину.«

Все это большою тяжестью ложилось на впечатлительную душу художника. Онъ бросилъ работы въ Римѣ, и попробовалъ отдохнуть въ Неаполѣ, написалъ тамъ рядъ этюдовъ съ поразившей его природы, а вернувшись въ Римъ, принялся за эскизы изъ современной жизни, но снова все бросилъ, а затѣмъ оставилъ и самый Римъ и переѣхалъ въ тихую Флоренцію, въ надеждѣ здѣсь найти себѣ покой и настоящую задачу для своего творчества. Дѣйствительно здѣсь онъ очень увлекся эпизодомъ изъ исторіи борьбы гвельфовъ и гибелиновъ и сталъ писать эскизъ »Смерть Ламбертацци«, но и этого увлеченья хватило не на долго . . .

»Я кончилъ тѣмъ, — пишетъ объ этомъ времени Ге, что рѣшилъ: лучше ничего не сказать, чѣмъ сказать ничего . . . Нужно оставить искусство, и вотъ я оставилъ все. Я хотѣлъ поѣхать въ Россію и сказать, что потому ничего не привезъ, что убѣдился въ отсутствіи у себя таланта . . .«

Такимъ тяжелымъ разочарованьемъ закончились для художника первые четыре года его заграничной командировки. Рушилось все, рушились надежды, и будущее было темно. Работать безъ вѣры въ свое дѣло искренній художникъ не могъ, а вѣрнаго пути смятенная душа не находила . . . И вдругъ въ душѣ Ге внезапно произошелъ переворотъ.

»Я все только читалъ ту великую книгу, которую въ особенности полюбилъ, потому что зналъ ее — Евангеліе, — пишетъ о себѣ Ге. — И вдругъ я увидѣлъ тамъ горе Спасителя, теряющаго на всегда ученика-человѣка. Близъ него лежалъ Іоаннъ; онъ все понялъ, но не вѣритъ возможности такого разрыва. Я увидѣлъ Петра, вскочившаго, потому что онъ тоже понялъ все и пришелъ въ негодованіе — онъ горячій человѣкъ; увидѣлъ я наконецъ и Іуду: онъ непремѣнно уйдетъ. Вотъ понялъ я, что мнѣ дороже моей жизни, вотъ Тотъ, въ словѣ котораго не я, а всѣ народы потонутъ. Вотъ она картина. Черезъ недѣлю была подмалевана картина въ настоящую величину безъ эскиза.«* Это была, надѣлавшая столько шуму, »Тайная вечеря«.

Картина однако не была закончена по первому подмалевку. По обыкновенію, Ге скоро остался имъ недоволенъ и началъ искать другого болѣе удачнаго расположенія фигуръ. Въ этихъ поискахъ онъ даже вылѣпилъ изъ глины фигурки апостоловъ и, разставляя ихъ въ различныхъ положеніяхъ, старался добиться лучшаго впечатлѣнія, пока совершенно случайно не увидалъ эту глиняную группу въ томъ освѣщеніи, которое сохранено въ картинѣ. Однажды вечеромъ, разсказываетъ Рѣпинъ, Ге пошелъ зачѣмъ то въ мастерскую, поставилъ лампу около апостоловъ и, отойдя въ сторону, вдругъ увидѣлъ группу въ эффектной свѣтотѣни. Въ самомъ освѣщеньи былъ мракъ и свѣтъ, та же борьба двухъ началъ, которая лежала въ основѣ задачи, и Ге тотчасъ же принялся передѣлывать картину.

Что же однако происходило все это время въ душѣ художника? Гдѣ лежала причина этихъ бросаній и этой неудовлетворенности? Было ли это простое разочарованіе слабаго техника, безсильнаго справиться съ своей задачей, или что иное? Почему наконецъ вниманіе Ге съ такимъ волненіемъ остановилось на Евангеліи, и почему эта книга произвела на него такое впечатлѣніе, какого никогда не оставляла раньше?

Чтобы отвѣтить на эти вопросы, надо припомнить, чѣмъ жило русское искусство въ эпоху, когда Ге уѣхалъ за-границу, и что волновало въ это время его самого. Идейный реализмъ медленно, но упорно прокладывалъ себѣ путь въ русское искусство. Каждый новый его шагъ былъ новымъ завоеваніемъ, но никто не представлялъ себѣ ясно слѣдующаго шага. Все молодое въ искусствѣ стремилось къ одной цѣли, но какъ къ ней идти и что для этого сдѣлать? Гдѣ вѣрный путь и гдѣ ошибочный? Что въ прошломъ вело къ этому вѣрному пути и что было ложно? Эти вопросы всѣхъ волновали, но отвѣты на нихъ были не ясны и неопредѣленны.

Для Ге дѣло еще болѣе осложнялось тѣмъ, что, благодаря своей мягкой натурѣ и впечатлительности, онъ легко подчинялся чужому авторитету. Онъ на все смотрѣлъ глазами Брюллова, и даже картина Иванова не произвела на Ге сильнаго впечатлѣнья, когда онъ увидѣлъ ее вскорѣ послѣ своего пріѣзда въ Римъ. Ему бросились въ глаза только ея красочные недочеты и »отсутствіе иллюзіи«.

Отсюда классическіе сюжеты эскизовъ, »Виргиніи« и »Весталки«, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, желаніе сказать о нихъ что-то новое, какую-то новую реальную правду, а когда въ результатѣ получались все тѣ же Бруни и Брюлловы, неизбѣжно наступало досадное разочарованіе.

По поводу Евангелія надо припомнить, что въ это самое время появилась знаменитая »Жизнь Іисуса« Штрауса, и Ге, вращавшійся во Флоренціи въ кругу такихъ людей, какъ Герценъ, Бакунинъ и т. п., не могъ не познакомиться съ нею**. Штраусъ разрушалъ вѣру въ мистическаго Христа-Бога и чудо его жизни, но вмѣстѣ съ тѣмъ, разсѣивая туманъ легендарности, давалъ ослѣпительно яркій обликъ реальнаго Христа-человѣка. Онъ возвращалъ Христа отвернувшемуся отъ него рационалисту и, рисуя его вдохновеннымъ пророкомъ, дѣлалъ страшно близкимъ человѣку. Онъ бросалъ новый свѣтъ на всю евангельскую эпопею и заставлялъ каждаго вновь схватиться за эту удивительную книгу. Такъ же заставилъ онъ взяться за Евангеліе и Ге, который вдругъ увидѣлъ всѣ описанныя тамъ событія въ новомъ трогательномъ и страшно близкомъ ему свѣтѣ реальной жизни.

Изъ сказаннаго будетъ понятнымъ и впечатлѣніе, которое произвела »Тайная вечеря« въ Россіи. Смотря на нее теперь и сравнивая ее съ картинами, полными такого обнаженно реальнаго ужаса, какъ напримѣръ »Распятіе« того же Ге, мы видимъ въ ней много слѣдовъ академическаго вліянья. Ге не могъ отрѣшиться отъ него сразу и, если ему казалось, что онъ ушелъ по пути реализма гораздо дальше Иванова, то въ сущности въ этой картинѣ онъ напоминаетъ того же Поля Делароша, который такъ нравился ему въ Парижѣ, но въ Россіи и этотъ компромиссъ показался тогда чѣмъ-то небывало смѣлымъ и новымъ.

»Впечатлѣніе отъ »Тайной вечери« въ Петербургѣ было, можно сказать, громовое — говоритъ Стасовъ. — Всѣ поднялись и всполошились: большинство публики и печати — за картину, меньшинство — противъ нея. Первые говорили, что эта картина — новая эра въ нашемъ искусствѣ, нѣчто совершенно невиданное и неслыханное у насъ, новое слово, новая мысль, новыя выраженія, ни откуда и ни отъ кого не заим-

* Записки Ге, приводимыя Стасовымъ, въ его статьѣ »Н. Н. Ге«. Изъ этой статьи взята большая часть выписокъ, цитируемыхъ мною

* Записки Ге, приводимыя Стасовымъ

** Любопытно, что фигура Христа взята въ »Тайной вечерѣ« отчасти съ извѣстнаго фотографическаго портрета Герцена.

ствованныя. Вторые приходили въ негодованіе, говорили, что тутъ не сцена изъ Евангелія, а собственныя выдумки и дерзновенныя фантазіи, идущія наперекоръ духу и смыслу Евангелія.« Скоро, однако, эти споры затихли. Остатки академическихъ традицій спасли картину. Академія возвела за нее Ге въ званіе профессора, даже минуя званіе академика, а Государь Императоръ это избраніе утвердилъ, точно такъ же, какъ и пріобрѣтеніе картины для музея Академіи Художествъ.*

Ге торжествовалъ. Полный радужныхъ надеждъ, онъ вернулся во Флоренцію и съ увлеченьемъ принялся за новую картину. Тема гармонировала съ настроеніемъ, которое онъ



49. ГЕ, Н. Н. Что есть истина?

переживалъ: онъ хотѣлъ изобразить радость »Вѣстниковъ Воскресенья«. »Магдалина бѣжитъ черезъ Голгоѳу, на Голгоѳѣ лежатъ кресты, которые свидѣтельствуютъ о казняхъ. Какъ противовѣсъ Магдалинѣ - три воина; два изъ нихъ идутъ впереди, третій отсталъ. Первые смѣются надъ отставшимъ, онъ же идетъ и разсчитываетъ: вѣрно ли онъ получилъ, по разсчету, третью часть. — Этотъ воинъ мертвъ, хотя и живой; мертвые же кресты живы, потому что свидѣтельствуютъ о Христѣ«.**

Но художника ожидало большое разочарованіе. Въ Петербургѣ картина не понравилась никому. Она произвела впечатлѣніе грубо набросаннаго эскиза, бѣгущая фигура Магдалины съ развѣвающейся одеждой показалась смѣшной, а, ко всему прочему, картина, какъ черезчуръ реальная, была снята съ выставки. Ге былъ опечаленъ, но не на долго. Скоро цѣлый рядъ новыхъ эскизовъ на евангельскія темы опять наполнилъ его мастерскую, и, остановившись на сценѣ моленья въ Геѳсиманскомъ саду, Ге принялся за новую картину.

Разочарованный въ русской публикѣ, онъ послалъ картину весной 1869 г. вмѣстѣ съ »Вѣстниками Воскресенья« на международную выставку въ Мюнхенъ, но и здѣсь его встрѣтило то же, что и въ Россіи: ни та ни другая картина никакого успѣха не имѣли.*

Замыселъ »Геѳсиманскаго сада« остался непонятнымъ, и даже горячій пропагандистъ Ге, Стасовъ, долженъ былъ сознаться, что »Христосъ вмѣсто непоколебимой »рѣшимости«, какъ желалъ Ге, представлялъ собою только неуклюжесть позы, ничтожество выраженія и жеста. Во всемъ вмѣстѣ не было никакой значительной психичности, никакого голоса души, никакой силы, ни красоты, ни вкуса . . .«**

Съ грустнымъ чувствомъ уѣхалъ Ге изъ Мюнхена и Парижа и, наконецъ, переѣхалъ совсѣмъ въ Петербургъ, увозя съ собою, вмѣсто новыхъ картинъ, только одну значительную работу, а именно прекрасный портретъ Герцена.***

* Нынѣ она въ Музеѣ Александра III. Рисунокъ въ галлереѣ и воспроизведенъ на стр. 55-ой.

** Изъ »Записокъ« Ге, приводимыхъ Стасовымъ. Картина »Вѣстники Воскресенья« находится въ галлереѣ и названа »Утро воскресенья«.

* Точно такъ же и въ Парижѣ на всемірной выставкѣ никто даже не замѣтилъ »Тайной Вечери«, посланной туда въ числѣ образцовъ молодой русской живописи. Искусство Европы въ это время было занято другимъ, и подражаньемъ Деларошу трудно было кого-либо заинтересовать.

** Картина въ галлереѣ.

*** Въ галлереѣ.

Въ Петербургѣ встрѣтили Ге съ восторгомъ. Въ немъ, не смотря на неудачу послѣднихъ картинъ, видѣли крупную художественную величину и отъ него многаго ждали.

»Въ художественныхъ кружкахъ было не мало толковъ о Ге; много говорилось о немъ и у насъ, въ средѣ учениковъ« — разсказываетъ въ своихъ »Воспоминаніяхъ« Рѣпинъ. — »Говорили, напримѣръ, что Ге намѣренъ поставить на должную высоту значеніе художниковъ, что пустыя безплодныя упражненія въ искусствѣ онъ считаетъ развратомъ, что художникъ, по его мнѣнію, долженъ быть гражданиномъ и отражать въ своихъ произведеніяхъ всѣ животрепещущіе интересы общества . . . Понятно, что при такомъ образѣ мыслей, громко и горячо повсюду проповѣдуемомъ, вокругъ Ге тотчасъ же сгруппировалось все, что тогда было въ интеллектуальномъ мірѣ у насъ самаго прогрессивнаго и цвѣтущаго мыслью. Всѣ лучшіе люди прильнули къ нему и ждали отъ него новыхъ и самобытныхъ художественныхъ откровеній . . .«

Ге воспрянулъ духомъ, хотя неудача съ »Вѣстниками Воскресенья« и »Геѳсиманскимъ садомъ« все-таки печалила его и заставила на долго отказаться отъ религіозныхъ сюжетовъ. Не располагала къ нимъ и вся окружавшая его въ Россіи жизнь. Русское общество было занято другимъ: вопросами своего общественнаго устройства и нарождавшимся народничествомъ. Среди художниковъ тоже шли горячіе толки о новомъ »національномъ искусствѣ« и его значеніи для освѣщенія нашей исторической и современной жизни. Ге потянуло въ ту же сторону, и въ головѣ его зародилась картина »Петръ I-ый допрашиваетъ царевича Алексѣя«.

Какъ и всегда, Ге горячо увлекся новой мыслью, энергично принялся за работу и черезъ годъ, на первой выставкѣ передвижниковъ (въ 1871-мъ году), выставилъ картину. (См. геліогравюру 34-ю.)

Впечатлѣніе отъ нея было сильное,* хотя далеко не всѣ поняли картину и не всѣ остались ею довольны. Въ критикѣ тоже раздались недовольные голоса. Немногіе взглянули на картину съ точки зрѣнія ея психологическаго интереса; большинство искало въ ней той или другой оцѣнки художникомъ личности Петра, и каждый оставался недовольнымъ за то, что картина недостаточно ярко подтверждаетъ его собственное мнѣніе. Такъ западники, преклонявшіеся передъ личностью Петра, хотѣли видѣть въ немъ »реформатора съ блескомъ генія . . . въ глазахъ«, а въ царевичѣ — тупицу »семинарскаго вида« и нападали на картину за то, что Петръ будто бы представленъ въ видѣ »свирѣпаго . . . недалекаго по развитію . . . самодура«, а царевичъ въ такомъ видѣ, что »въ усталой и покорно склоненной головѣ есть что-то гамлетовское, привлекательно-грустное« . . . . Славянофиламъ, наоборотъ, казалось, что недостаточно оттѣнены симпатичныя стороны царевича и грубая жестокость царя; они съ горечью спрашивали: »Жалкая, изможденная и въ высшей степени непріятная фигура — неужели это сынъ Петра Великаго, а не какой-нибудь нѣмецъ-докторъ«? — Вѣрно понялъ художника Салтыковъ-Щедринъ, который писалъ: »Всякій кто видѣлъ эти двѣ простыя . . . фигуры, долженъ будетъ сознаться, что онъ былъ свидѣтелемъ одной изъ тѣхъ потрясающихъ драмъ, которыя никогда не изглаживаются изъ памяти . . . Въ лицѣ Петра нѣтъ ни гнѣва, ни угрозы, а есть только глубокое человѣческое страданіе . . . и упрекъ, обращенный ко всему, къ чему угодно, но не къ этому

* Крамской въ одномъ изъ писемъ называетъ его даже огорашивающимъ.

человѣку, призраку, фаталистически ворвавшемуся въ его жизнь.«*

Такъ же смотрѣлъ и самъ художникъ на свою картину. Сначала симпатіи его, какъ разсказываетъ онъ въ своихъ »Запискахъ«**, были на сторонѣ Петра, но затѣмъ изученіе многихъ документовъ значительно ихъ ослабило. Ге увидѣлъ, что »люди въ своей общественной борьбѣ далеки отъ идеала«, и, какъ ни оправдывало Петра въ глазахъ Ге все, имъ сдѣланное, жестокость его оставалась фактомъ. Въ результатѣ изъ-подъ кисти Ге вышла картина, въ которой страдаютъ оба дѣйствующія лица, и получилась именно та жизненная драма, въ которой есть только страдающіе и нѣтъ ни виноватыхъ, ни правыхъ.

Каковы ни были, однако, толки критики, въ художественномъ мірѣ и въ самой публикѣ, картина была оцѣнена очень высоко. Ее пріобрѣлъ Третьяковъ въ свою галлерею, и вообще это былъ новый и большой тріумфъ для Ге, а вслѣдъ затѣмъ явилась, разумѣется, и мысль о новыхъ такихъ же историческихъ картинахъ. Сначала Ге остановился на сюжетѣ, который позднѣе использовалъ Литовченко, а именно на сценѣ клятвы Алексѣя Михайловича у гробницы Св. Филиппа, но мысль эта была скоро брошена, и Ге принялся за »Екатерину II-ю у гроба Елизаветы«, гдѣ хотѣлъ выразить начало борьбы, завязавшейся потомъ между Петромъ III и его женою.*** Картина появилась на передвижной выставкѣ 1874-го года, но и съ ней повторилось то же, что было съ »Вѣстниками Воскресенья« и »Геѳсиманскимъ садомъ«. Картина никакаго впечатлѣнія не произвела, и Ге пришлось снова пережить тяжелое разочарованіе, подъ вліяніемъ котораго онъ отказался и отъ четвертой исторической темы: »Царь Борисъ и Царица Марѳа«, да и отъ историческихъ картинъ вообще. Онъ рѣшилъ попробовать себя въ новомъ жанрѣ и съ увлеченьемъ принялся за »Пушкина въ селѣ Михайловскомъ«. Въ 1875-мъ году картина была окончена, но опять-таки успѣха не имѣла . . .

О Ге перестали говорить, отъ него уже ничего не ждали, и въ немъ самомъ начался тотъ душевный переломъ, который заставилъ его бросить Петербургъ и переселиться въ Малороссію, въ деревню, на купленный имъ небольшой клочекъ земли.

Для Ге начиналась новая жизнь, и вотъ что говоритъ онъ въ своихъ запискахъ объ этомъ времени:

»Я былъ одинъ, и вотъ надо мною тяготѣлъ вопросъ: какъ жить? . . . . . Искусствомъ нельзя торговать: ежели оно даетъ — слава Богу, не даетъ — его винить нельзя. Все что дорого, не здѣсь, на рынкѣ, а тамъ, въ степяхъ; уйду туда — и ушелъ . . . Четыре года жизни въ Петербургѣ и занятій искусствомъ, самыхъ искреннихъ, привели меня къ тому, что жить такъ нельзя. Все, что могло бы составить мое матеріальное благосостояніе†, шло въ разрѣзъ съ тѣмъ, что мною чувствовалось въ душѣ . . . Нужно рѣшить, не ложно ли я понимаю что нибудь . . . и я рѣшилъ, что нужна способность . . . имѣть средства, а такъ какъ я не имѣю этой способности, а искусство я просто люблю, какъ духовное занятіе, то я долженъ отыскать себѣ способъ жить независимо отъ искусства. Я и ушелъ въ деревню. Я думалъ, что

* Почти всѣ выписки изъ газетъ и журналовъ мною взяты изъ статьи Стасова »Ник. Ник. Ге«. Книж. Недѣли 1897

** Изъ той же статьи Стасова

*** Эскизъ въ галлереѣ.

† Предложеніе профессуры, заказы для Храма Спасителя, и

жизнь тамъ дешевле, проще, я буду хозяйничать и этимъ жить, а искусство будетъ свободно . . .«

»Первое время прошло страшно тяжело; — я увидѣлъ, что я ничего не знаю изъ того, что необходимо всякому человѣку . . . . . Одно, что было хорошо, — душа была спокойна, и вотъ, когда я началъ жить по Божьему, я понялъ, что завишу только отъ Бога: онъ дастъ — я живъ и сытъ, не дастъ — на то Его воля . . . . . Нужда вокругъ, нужда у себя . . . И началъ я читать прò себя, какъ въ дѣтствѣ, при бабушкѣ: »Хлѣбъ нашъ насущный« . . . Считаю большимъ благополучемъ, что этотъ годъ меня никто не пригласилъ на работу живописью. Это такое мученье, котораго я почти выносить не могу.«

Изъ этихъ словъ, однако, вовсе не слѣдуетъ, чтобы Ге рѣшилъ бросить искусство. Оно по прежнему влекло его къ себѣ, но онъ уже не хотѣлъ мириться ни съ какими компромиссами. Искусство влекло его, но должно было явиться чистой жизнью души, ея проявленіемъ, свободнымъ отъ всякаго давленія окружающей жизни и, если принять во вниманіе настроеніе, въ которомъ находился Ге, то будетъ вполнѣ понятнымъ его возвращенье къ религіознымъ темамъ, хотя уже съ характеромъ нѣкотораго учительства и піетизма. Дѣйствительно, результатомъ первыхъ четырехъ лѣтъ деревенской жизни явилась на передвижной картина »Милосердіе«. »По грязному переулку пробирается рваная, немытая и нечесаная фигура, непохожая совсѣмъ на человѣческую. Остовъ облѣпленъ не то тряпками, не то нечистью. За этимъ безобразнымъ чудовищемъ видна другая, женская фигура, въ кисейномъ платьѣ, съ банкою какой-то мази въ рукѣ . . . .«* Такъ описывалъ картину одинъ изъ критиковъ, и ему вторили всѣ остальные. Странная картина не понравилась рѣшительно никому, а между тѣмъ Ге возлагалъ на нее большія надежды. Въ тишинѣ своей »опрощенной« жизни онъ работалъ съ вѣрой, »что онъ принесетъ своимъ современникамъ что-то такое важное и нужное, за что всѣ ему низко поклонятся . . .«**

Понятно, что для нервной и впечатлительной натуры Ге это новое потрясенье было тяжелой катастрофой, и трудно сказать, какъ потекла бы его дальнѣйшая художественная жизнь, если бы судьба черезъ два года не столкнула его съ Л. Н. Толстымъ.

»Въ 1882-мъ году — пишетъ Ге, — случайно попалось мнѣ слово великаго писателя . . . »О переписи« въ Москвѣ . . . Я нашелъ тутъ дорогія для меня слова . . . Какъ искра воспламеняетъ горючее, такъ эти слова меня всего зажгли«. Ге уѣхалъ въ Москву къ Толстому и съ первой же встрѣчи всецѣло подчинился вліянію великаго писателя.

»Ге полюбилъ Толстого глубоко и нѣжно, разсказываетъ въ своихъ »Воспоминаніяхъ« невѣстка художника, К. И. Ге. — Читалъ Н. Н. Толстого религіозно и, какъ ярый сектантъ, не позволялъ намъ при себѣ разсуждать о его произведеніяхъ, сейчасъ же показывая, какъ вы падаете въ его мнѣніи . . . Проникновеніе Ге взглядами Толстого было таково, что Л. Н. Толстой иной разъ говаривалъ: Если меня нѣтъ въ комнатѣ, то Н. Н. можетъ вамъ отвѣтить: онъ скажетъ то же, что я. Но для насъ, для семьи Н. Н., первое время дружбы Н. Н. и Толстого было временемъ тяжелымъ . . . онъ не могъ терпѣть противорѣчій относительно дорогихъ ему вопросовъ . . . Кромѣ того, въ это время Н. Н. накладывалъ на себя бремя неудобоносимое: онъ началъ работать физически, сталъ печки класть собственноручно. Это была работа утомительная, грязная. Онъ уставалъ черезчуръ . . . сердился, оттого что . . . усталъ . . . Въ это же время онъ сталъ вегетаріанцемъ . . . пересталъ курить.« Какъ велико было вліяніе Толстого на Ге, видно также изъ другого мѣста этихъ »Воспоминаній«. »Толстой говорилъ и писалъ не разъ, что для него масляная живопись не имѣетъ значенія, что онъ понимаетъ картину только какъ выраженіе мысли, а краски даже мѣшаютъ ему . . . Н. Н. и этими словами Толстого такъ увлекся, что нѣкоторое время пересталъ писать красками и исключительно рисовалъ карандашемъ« . . .

Крайности эти, впрочемъ, не долго увлекали Ге и мало-по-малу сгладились, хотя въ общемъ онъ уже не измѣнялся до самой своей смерти.

Въ это же время Ге страстно полюбилъ пѣшеходныя путешествія и сначала отправлялся верстъ за пять на станцію, а затѣмъ сталъ ходить и очень далеко.

»Ге завернулъ ко мнѣ лѣтомъ въ Полтаву«, разсказываетъ въ своихъ »Воспоминаніяхъ« Мясоѣдовъ. — »Пріѣхавъ съ ночнымъ поѣздомъ въ половинѣ второго, онъ взялъ свой посохъ, подвязалъ сумку за спину, какъ носятъ странники, и со станціи пѣшечкомъ верстъ около пяти брелъ черезъ всю Полтаву, которая въ это время спитъ, и добрелъ на Павленки прямехонько къ моему дому. Было часа четыре утра, дворникъ спросонья не хотѣлъ его пускать: »Чего тебѣ въ это время надо, всѣ спятъ, и баринъ спитъ« — однако пустилъ. Н. Н. прошелъ прямо въ садъ, положилъ сумочку подъ голову и съ Евангеліемъ въ рукахъ, котораго никогда не покидалъ, отдохнулъ часа два . . . У меня онъ пробылъ три дня, вступая въ бесѣду со всякимъ лицомъ, почти всегда переходя въ проповѣдь, при чемъ онъ тотчасъ доставалъ Евангеліе изъ кармана и, много разъ повторяя какой-нибудь текстъ, прибавлялъ: »Какъ это вѣрно и глубоко. Вотъ батюшка, гдѣ истина . . .«*

Подъ вліяніемъ Толстого Ге отдался жадному исканью жизни во Христѣ не въ видѣ оффиціальнаго христіанства, а въ смыслѣ христіанскаго общенья съ людьми и стремился къ тому царствію Божію, которое внутрь насъ есть. Онъ дѣлалъ много добра и, разумѣется, не однимъ тѣмъ, что клалъ сосѣдямъ печи. Онъ отдавалъ даромъ обѣднѣвшимъ крестьянамъ часть своей земли и вообще всѣмъ вокругъ помогалъ, какъ и чѣмъ только могъ.

Все это, однако, не заставило Ге бросить искусство. Напротивъ. Настроенье восторженнаго піетизма, въ которомъ онъ находился подъ вліяньемъ Толстого, неизбѣжно должно было пробудить въ немъ новую жажду творчества. Поддерживалъ его въ этомъ и Толстой, говоря, что »хорошо пахать и косить, но нѣтъ лучше, какъ въ своемъ ремеслѣ привычномъ . . . . . работать на пользу людямъ«. И, дѣйствительно, Ге скоро опять взялся за кисти, и цѣлый рядъ новыхъ евангельскихъ картинъ встаетъ въ его воображеніи: семь картинъ на слова молитвы: Отче Нашъ, »Введеніе къ Евангелію отъ Іоанна«, »Искушеніе сатаны«, »Спаситель съ учениками«, »Нынѣ исполнися« и т. п., но прежде всего онъ принялся за »Выходъ съ Тайной вечери въ Гефсиманскій садъ«.**

Картина была задумана прекрасно. Свѣтлая лунная ночь. Среди тѣней, ложащихся на землю отъ деревьевъ, идутъ темныя фигуры задумчивыхъ апостоловъ, а за ними Христосъ.

* Выдержка приведена Стасовымъ безъ указанья откуда
** Стасовъ

* Г. Г. Мясоѣдовъ. Воспоминанія, помѣщенныя въ журналѣ »Артистъ« 1895. № 1.
** Эскизъ въ галлереѣ.

Онъ остановился, поднялъ голову къ небу и взоромъ, полнымъ муки, ищетъ тамъ отвѣта на гнетущіе его вопросы . . . . .

Произвела ли картина впечатлѣнье? По этому поводу Мясоѣдовъ писалъ Ге въ деревню: »Передъ вашей картиной нѣтъ толпы, но есть всегда сосредоточенная группа. Стало быть, она впечатлѣнье дѣлаетъ сильное. Отъ товарищей слышу тоже только самые симпатизирующіе отзывы, но всѣ находятъ, что вы можете усилить впечатлѣніе большей выразительностью и опредѣленностью.« Но это былъ скорѣе долгъ уваженья, нежели дѣйствительныя похвалы. Въ картинѣ, несомнѣнно, была поэтичная нота, но слабый рисунокъ и неясность въ передачѣ замысла, сдѣлали то, что картина успѣха не имѣла. Не нравилось никому и лицо Спасителя, но для Ге уже было все равно. Онъ находился въ состояніи какого-то напряженнаго вдохновенья и работалъ, уже не интересуясь тѣмъ, нравятся или не нравятся кому его картины.

За »Выходомъ съ Тайной вечери«, послѣдовала картина »Что есть истина?«

»Дорого было изобразить, — пишетъ Ге, — ту минуту, когда Христосъ со своимъ ученьемъ стоитъ передъ тѣмъ, кто отрицаетъ Его ученье . . . . . Пилатъ боготворилъ силу . . . . . Для него нѣтъ одной истины, для него существуютъ много истинъ . . . Христосъ же есть существо убѣжденій. Важно было показать столкновенье этихъ двухъ началъ« . . . . .

Въ этой картинѣ Ге впервые вывелъ Христа съ тѣмъ реализмомъ, котораго ему уже не могли простить даже самые завзятые раціоналисты.

»Я не понимаю, почему это Христосъ, — восклицаетъ Н. К. Михайловскій. — Понятно, что у страдальца, измученнаго, избитаго не можетъ быть . . . тщательной прически . . . но если г. Ге ссылается на Евангеліе (Іоан. VIII, 38), то я естественно хочу видѣть въ Христѣ Христа . . . За Христомъ шли ученики, толпы народа, а въ Христѣ Ге нѣтъ ничего отъ вождя« . . . Но если такъ писали люди передовой мысли, то что же говорили другіе?

Противъ картины поднялись гоненья, ее сняли съ выставки, и, быть можетъ, она осталась бы такъ же неизвѣстной публикѣ, какъ и многія другія произведенія Ге, если бы ее не купилъ въ свою галлерею Третьяковъ (см. снимокъ на стр. 57-ой).

Картина совершила цѣлое путешествіе по Европѣ и побывала даже въ Америкѣ, куда ее повезъ одинъ изъ поклонниковъ Ге, но и тамъ публика ею не заинтересовалась.

Между тѣмъ Ге былъ уже занятъ новой картиной »Іуда« или, какъ онъ назвалъ ее впослѣдствіи, »Совѣсть«. Замыселъ опять былъ очень интересенъ. »Я сдѣлалъ такъ, — говоритъ Ге въ своихъ запискахъ –: Христа повели, и ведутъ съ факелами. Группа эта очень далеко и скоро исчезнетъ. За ней бѣгутъ Петръ и Іоаннъ. Въ большомъ разстояніи идетъ тихо Іуда. Онъ не можетъ бросить, долженъ идти. И вотъ, эта нерѣшительность выражается вполнѣ въ этой одинокой фигурѣ, идущей по той же дорогѣ. Онъ и дорога — залиты луннымъ свѣтомъ, а группа удаляющагося Христа вдали по дорогѣ – освѣщена факелами. Ученики же бѣгутъ — еще освѣщенные луной. Вотъ картина.«

Однако, замыселъ этой картины снова не дошелъ до сознанья публики. Повернутая почти спиной, съежившаяся фигура Іуды ничего не говорила о состояніи его »Совѣсти«, и публика холодно проходила мимо. Такъ же холодно отнеслась къ ней и критика, которая занималась больше вопросомъ о томъ, вѣрно или не вѣрно передано художникомъ впечатлѣнье палестинской ночи. Но Ге не унывалъ. Поддерживаемый Толстымъ, онъ продолжалъ оставаться равнодушнымъ къ тому, какъ принимала публика его картины, и снова писалъ: »Ночное засѣданіе синедріона для осужденія Христа«.

Картина должна была изображать ту потрясающую сцену, когда Мученикъ, приговоренный къ казни, стоитъ у стѣны, и члены судилища, проходя, глумятся надъ нимъ . . . Темы Ге становились все трагичнѣе и трагичнѣе. Онъ шелъ къ тому ужасу, который долженъ былъ предстать въ картинѣ »Распятья«, и вмѣстѣ съ тѣмъ, все реальнѣе, заурядныѣе и проще дѣлалось изображеніе Христа.

Само собой разумѣется, что »Синедріонъ« встрѣтило то же гоненье, какъ и картину »Что есть истина?« . . .

Наконецъ, Ге приступилъ къ »Распятію«, картинѣ, о которой съ трепетомъ думалъ въ теченіе цѣлаго десятка лѣтъ и которую девятнадцать разъ переписалъ въ разныхъ варьантахъ, прежде чѣмъ, наконецъ, остался доволенъ . . . . »Ужасно трудно мнѣ досталась эта картина, пишетъ Ге, — но наконецъ я нашелъ то, что было въ душѣ . . . Христосъ и два разбойника, одинъ отрицаніе, другой признаніе . . . Налѣво, передъ Христомъ, немного пьяный одинъ разбойникъ, со смѣхомъ на лицѣ повисъ на крестѣ . . . Стѣна, фонъ картины въ тѣни, и въ этой тѣни за добрымъ разбойникомъ лежитъ цѣлая толпа тѣхъ, которые вмѣстѣ съ разбойникомъ просятъ того-же« . . . . .

О другомъ варьянтѣ картины онъ пишетъ: »Да, эта картина меня страшно измучила, и, наконецъ, я вчера нашелъ то, что нужно, т. е. форму, которая вполнѣ живая. Меня мучили кресты, громадный холстъ, а картины нѣтъ, нѣтъ того, что дорого въ Христѣ. И вотъ я нашелъ способъ выразить Христа и двухъ разбойниковъ вмѣстѣ, безъ крестовъ, на Голгоѳѣ, только что приведенныхъ. Всѣ три страдальцы, и страшно поражаетъ молитва самаго Христа. Одного разбойника бьетъ лихорадка, другой убитъ горемъ, что жизнь его погана и вотъ до чего довела. Однимъ словомъ, вы уже догадываетесь, что три души живыя на холстѣ. Я самъ плачу, смотря на картину«* . . . . .

Наконецъ въ началѣ 1894-го г. »Распятіе« было готово. »Картина готова, — писалъ Ге Толстому, — работалъ съ азартомъ, какъ юноша. — Она готова въ 1½ мѣсяца. Сдѣлалъ такъ сильно, какъ еще не думалъ« . . .

Ге самъ повезъ картину въ Петербургъ, но ее съ выставки сняли. »Собственно безразлично отношеніе къ этому предмету сказали Ге, — но нужно считаться съ толпой, ей это кажется карикатурнымъ, а этого дѣлать нельзя« . . ., и Ге рѣшилъ выставить картину въ Лондонѣ.

На картинѣ, на фонѣ надвигающейся темноты, выступали два креста: средній и правый, изъ за рамы виднѣлся край третьяго, лѣваго. На среднемъ висѣло пригвожденное къ нему до ужаса реальное исхудавшее, израненное тѣло Христа. Его измученное, изстрадавшее лицо человѣка съ помутившимися, устремленными въ небо глазами и заострившимся носомъ говорило о послѣднихъ мгновеніяхъ отлетающей жизни, а слѣва въ страхѣ смотрѣлъ на него широко раскрытыми глазами только что увѣровавшій въ Него разбойникъ. Въ картинѣ было много страннаго и вообще много недостатковъ. Реальна она была только по силѣ выраженнаго въ ней страданья; освѣщеніе было какое-то непонятное, но, быть можетъ, эта самая неправдоподобность красокъ, въ связи съ реальностью изображенья, превращала ее въ тотъ полный ужаса кошмаръ,

* Этотъ варьянтъ въ галлереѣ и названъ »Голгоѳа« (снимокъ на стр. 61-ой).

какимъ никогда не могла быть дѣйствительность. Это былъ реализмъ, но реализмъ не дѣйствительности, а именно кошмара.

Ге былъ очень доволенъ своей картиной. »Я теперь весь въ картинѣ . . . — писалъ онъ, — картину я довелъ до точки, далѣе которой уже и идти нельзя . . . . .« Сильное впечатлѣніе оставляла она и на всѣхъ, кто ее видѣлъ.

Проѣздомъ Ге показалъ въ Москвѣ картину Толстому, и Л. Н. просилъ оставить его одного. »Когда черезъ нѣкоторое время я пришелъ къ нему, - разсказываетъ Ге, — Толстой былъ весь въ слезахъ. Онъ обнялъ меня и сказалъ: »Другъ мой, я чувствую, что это именно такъ и было. Это выше всего, что вы сдѣлали« . . . . .

имѣли мужества преодолѣть впечатлѣніе ужаса и стремительно выбѣжали изъ квартиры послѣ перваго взгляда на картину . . . Были и узкіе любители прекраснаго, возмутившіеся отсутствіемъ эстетики, желавшіе, по словамъ Толстого, чтобы »писали казнь и чтобы это было какъ цвѣточки«. Огромное-же большинство было задѣто за живое, потрясено до глубины души. Многіе по нѣскольку разъ приходили и цѣлые часы просиживали передъ картиной. Особенно горячо относилась къ ней молодежь. Эта картина обладала волшебнымъ даромъ разрушать существующую между незнакомыми людьми ледяную стѣну. И сколько интимнѣйшихъ мыслей, сколько завѣтныхъ вѣрованій было высказано передъ этой картиной. Сколько было пролито слезъ. Многіе, незнакомые, обнимали и цѣло-



50 ГЕ, Н. Н. Голгоѳа.

Въ Петербургѣ, послѣ удаленія картины съ выставки, Ге помѣстилъ ее въ квартирѣ своихъ друзей, и вотъ что разсказываютъ они въ своихъ воспоминаніяхъ:*

»У насъ въ квартирѣ воцарилась какая-то особенная тишина, точно въ домъ привезли не вещь, а тяжело больного. Мы ходили на цыпочкахъ и говорили шепотомъ . . . Черезъ нѣсколько дней пугавшая меня сначала картина получила для меня необычайную прелесть, производила умиляющее и возвышающее душу впечатлѣніе . . . Наша публика была самая разнообразная: были художники, врачи, литераторы, педагоги, ученые, сановники, рабочіе, моряки, военные, юристы, чиновники всевозможныхъ вѣдомствъ, свѣтскія дамы, просто дамы, учительницы, женщины-врачи, даже одинъ священникъ, наконецъ масса женской и мужской учащейся молодежи . . . Двѣ молодыхъ дѣвушки, одна дама и одинъ молодой человѣкъ не

* Приведены у Стасова.

вали Н. Н. съ горячими слезами благодарности. Это всегда ужасно волновало и трогало Н. Н. »Для васъ, для васъ я это сдѣлалъ«, говорилъ онъ обыкновенно въ отвѣтъ . . . Многіе писали восторженныя письма. Н. Н. хранилъ ихъ особенно тщательно и цѣнилъ . . . . .«

Все это происходило великимъ постомъ 1894-го года, а ночью 1-го іюня художника уже не стало. Онъ вернулся домой въ деревню изъ Нѣжина, гдѣ гостилъ у одного изъ сыновей, вдругъ почувствовалъ себя худо и лишился языка, а затѣмъ умеръ повидимому отъ кровоизліянія въ головной мозгъ. Ге скончался 63-хъ лѣтъ.

Обращаясь къ оцѣнкѣ всего, созданнаго творчествомъ Ге, прежде всего нельзя не отмѣтить удивительной неровности его таланта. Рядомъ съ произведеніями большой силы, изъ-

подъ его кисти выходили такія, что ихъ даже трудно было ему приписать, рисунокъ его становился сбитымъ, краски странными, и самый замыселъ выражался съ такой неясностью, что картина мало кого могла интересовать. Увлекшись какою-нибудь картиной, Ге отдавалъ ей такъ много творческихъ силъ и затрачивалъ на нее столько душевной энергіи, что затѣмъ уже долго не могъ создать ничего крупнаго или же долженъ былъ взяться за совершенно новую область. Такъ долго онъ не могъ ничего создать на евангельскія темы послѣ »Тайной вечери« и точно такъ же ничего значительнаго не далъ послѣ »Петра и царевича Алексѣя« изъ области исторіи. Это было замѣтно даже на портретахъ, которые писалъ Ге. Портретомъ онъ долженъ былъ заинтересоваться настолько, чтобы уйти въ него цѣликомъ и положить на него всѣ силы. Удавалось это, — изъ-подъ кисти Ге выходили портреты съ большимъ содержаньемъ, какъ напримѣръ портретъ Герцена; не удавалось, — и получались вещи заурядныя, не представляющія интереса.

Наибольшій интересъ представляютъ, разумѣется, евангельскія картины Ге. Проникнутый идеей Штрауса и благоговѣя передъ личностью Христа-человѣка, Ге въ своихъ картинахъ хотѣлъ низвести Его всецѣло на землю и поставить передъ нами именно, какъ человѣка. При этомъ не состраданіе къ мукамъ Христа хотѣлъ онъ въ насъ вызвать. Онъ хотѣлъ потрясти насъ ужасомъ того, что сдѣлали люди съ Христомъ, и, заставивъ содрогнуться до глубины души, хотѣлъ пробудить въ насъ жажду такой же христіанской жизни, къ какой стремился самъ. Въ этомъ состояла культурная задача Ге, и, поскольку онъ создалъ обликъ Христа человѣка, онъ ее исполнилъ, но самой постановкой вопроса обусловливалась и отрицательная сторона его произведеній.

Желая возсоздать евангельскія сцены въ той простотѣ, которой онѣ могли отличаться въ дѣйствительности, онъ свелъ ихъ къ чему-то заурядному. Это хорошо почувствовалъ Достоевскій, который еще по поводу »Тайной вечери« писалъ въ своемъ »Дневникѣ«: »Историческая дѣйствительность, напримѣръ, въ искусствѣ, конечно не та, что текущая (жанръ) — именно тѣмъ, что она законченная, а не текущая. Спросите какого угодно психолога, и онъ объяснитъ вамъ, что если воображать прошедшее событіе и особенно давно прошедшее, завершенное, историческое (а жить — и не воображать о прошломъ нельзя), то событіе непремѣнно представится въ законченномъ его видѣ, т. е. съ прибавкою всего послѣдующаго его развитія, еще и не происходившаго въ тотъ именно историческій моментъ, въ которомъ художникъ старается вообразить лицо или событіе. А потому сущность историческаго событія и не можетъ быть представлена у художника точь въ точь такъ, какъ оно, можетъ быть, совершалось въ дѣйствительности. Такимъ образомъ художника объемлетъ какъ бы суевѣрный страхъ того, что ему можетъ быть поневолѣ придется »идеальничать«, что по его понятьямъ значитъ лгать. Чтобы избѣгнуть мнимой ошибки, онъ придумываетъ (случаи бывали) смѣшать обѣ дѣйствительности — историческую и текущую; отъ этой неестественной смѣси происходитъ ложь пуще всякой. По моему взгяду, эта пагубная ошибка замѣчается въ нѣкоторыхъ картинахъ г. Ге. Изъ своей »Тайной вечери«, напримѣръ, надѣлавшей когда-то столько шуму, онъ сдѣлалъ совершенный жанръ. Всмотритесь внимательнѣй: это обыкновенная ссора весьма обыкновенныхъ людей. Вотъ сидитъ Христосъ, но развѣ это Христосъ? Это, можетъ быть, и очень добрый молодой человѣкъ, очень огорченный ссорой съ Іудой, который стоитъ тутъ же и одѣвается, чтобы доносить, но не тотъ Христосъ, котораго мы знаемъ. Къ Учителю бросились его друзья утѣшать его; но спрашивается: гдѣ же и причемъ тутъ послѣдовавшіе восемнадцать вѣковъ христіанства? Какъ можно, чтобы изъ этой обыкновенной ссоры такихъ обыкновенныхъ людей, какъ у Ге, собравшихся поужинать, произошло нѣчто столь колоссальное?«

Желая сдѣлать Христа какъ можно болѣе человѣкомъ, Ге придалъ ему обликъ слишкомъ обыкновеннаго и зауряднаго человѣка, такъ что даже сцена »Распятія« оставляетъ впечатлѣніе скорѣе ужасомъ всего происшедшаго, а не ужасомъ того, что это произошло именно съ Христомъ.

Какъ живописецъ, Ге едва ли можетъ возбуждать къ себѣ большой интересъ. Въ картинахъ перваго періода (»Тайная вечеря«, »Петръ« и т. д.) его письмо и вообще техника не выдѣляются ничѣмъ изъ общаго характера современной этимъ картинамъ русской живописи. Въ позднѣйшихъ замѣтно вліяніе нѣкоторыхъ новѣйшихъ теченій, и въ послѣднихъ Ге становится даже импрессіонистомъ, но эта сторона дѣла интересовала Ге только въ этюдахъ и портретахъ. Въ картинахъ, волновавшихъ его, техническая сторона сама по себѣ все-таки была для него дѣломъ второстепеннымъ.

Какъ человѣкъ, Ге оставилъ по себѣ самую симпатичную память. Отъ природы мягкій, удивительно добрый и отзывчивый на всякое страданье, онъ, подъ вліяніемъ Толстого, впалъ въ какое-то восторженное стремленіе къ толстовскому христіанству и проповѣдывалъ его всюду, гдѣ могъ, словомъ и дѣломъ, картинами и собственною жизнью. Красивый, съ высокимъ челомъ, обрамленнымъ сѣдыми кудрями и съ удивительно ласковыми глазами онъ имѣлъ какой-то апостольскій видъ.

Въ галлереѣ Ге представленъ очень полно. Если туда не могла попасть »Тайная вечеря«, то взамѣнъ есть прекрасный ея рисунокъ. Затѣмъ, въ галлереѣ »Петръ допрашивающій царевича Алексѣя« и рядъ евангельскихъ картинъ: »Утро воскресенья«, »Геѳсиманскій садъ«, »Совѣсть«, »Судъ« (»Синедріонъ«), »Что есть истина?«, »Голгоѳа«, множество этюдовъ и эскизовъ, рядъ рисунковъ и нѣсколько лучшихъ портретовъ художника: Герцена, Толстого, Костомарова, Потѣхина и др., всего пятьдесятъ произведеній, относящихся къ различнымъ періодамъ художественной жизни Ге.





51. ВЕРЕЩАГИНЪ, В. В. Апоѳеозъ войны

VIII.

В. В. ВЕРЕЩАГИНЪ.

Другой крупной величиной въ русскомъ искусствѣ 70-хъ и 80-хъ годовъ былъ Верещагинъ.

Василій Васильевичъ Верещагинъ родился въ 1842-мъ году въ семьѣ богатаго помѣщика въ г. Череповцѣ. Мать Верещагина, на половину кавказская татарка, передала сыну своеобразныя черты лица, страсть къ бродячей жизни и жажду постоянной смѣны сильныхъ впечатлѣній. Отъ отца, напротивъ, Верещагинъ унаслѣдовалъ крутой нравъ, смѣлость и большую настойчивость. Рисовать В. В. началъ, какъ только себя помнитъ, но въ семьѣ этому пристрастью не придавали значенія, такъ же какъ и въ Александровскомъ кадетскомъ корпусѣ, въ который на осьмомъ году отдали мальчика. Но въ Морскомъ корпусѣ, куда скоро перевели Верещагина, его страсть къ рисованію и выдающіяся способности уже обратили на себя вниманіе; учитель рисованья сталъ съ нимъ усиленно заниматься, а съ переходомъ въ старшіе классы у Верещагина явилась возможность посѣщать въ праздники и свободные вечера академическіе рисовальные классы на биржѣ, гдѣ онъ тоже очень заинтересовалъ завѣдывавшаго классами Ѳ. Ѳ. Львова (впослѣдствіи во многомъ помогшаго Верещагину).

Весной 1860-го года (т. е. 17-тилѣтнимъ юношей) Верещагинъ окончилъ Морское училище первымъ ученикомъ, но былъ выпущенъ вмѣстѣ съ другими не мичманомъ, а по новымъ правиламъ гардемариномъ. Молодежь увидала въ этомъ обиду и подняла вопросъ о немедленномъ выходѣ въ отставку, но сдѣлалъ это только одинъ Верещагинъ, рѣшившій посвятить себя всецѣло искусству.

Выходъ въ отставку домашними Верещагина былъ встрѣченъ сурово, и отецъ даже отказалъ сыну въ дальнѣйшей матеріальной поддержкѣ, но Верещагина трудно было этимъ удержать. Онъ уѣхалъ въ Петербургъ, обратился къ Ѳ. Ѳ. Львову и, получивъ черезъ него стипендію по 200 руб. на два года, поступилъ въ Академію Художествъ къ А. Т. Маркову и Бейдеману.

Академическія занятія, однако, не долго удовлетворяли Верещагина. Это было время общаго броженья молодежи, и недовольство учениковъ академическимъ режимомъ не могло не отозваться на Верещагинѣ. Пробывъ въ Академіи годъ съ небольшимъ, онъ добылъ сотню рублей отъ дяди, другую отъ отца, пробрался моремъ въ Штеттинъ, оттуда въ Берлинъ и Парижъ съ цѣлью взглянуть на тогдашнюю европейскую живопись, а изъ Парижа ухитрился заглянуть даже на Пиренеи. Это путешествіе и все, что Верещагинъ увидалъ за границей, произвели на него такое сильное впечатлѣніе, что, вернувшись, онъ сдалъ въ Академію нарисованный углемъ огромный картонъ на тему »Улиссъ убиваетъ жениховъ Пенелопы« и, не взирая на полученную медаль и похвалу, »чтобы не возвращаться къ этой чепухѣ«, отправилъ картонъ въ печку, взялъ отпускъ и уѣхалъ на Кавказъ.

Это было въ началѣ того же 1863-го года, который затѣмъ ознаменовался выходомъ изъ Академіи тринадцати будущихъ основателей »Артели«, и, такимъ образомъ, Верещагинъ, даже раньше нихъ и, полагаясь на однѣ только свои молодыя силы, порвалъ съ академическою рутиной.

На Кавказѣ Верещагинъ быстро устроился. Съ помощью профессора Лагоріо, онъ досталъ въ Тифлисѣ уроки, сталъ преподавать въ училищѣ Св. Нины и межевомъ, началъ рисовать по заказу Сельско-хозяйственнаго Общества типы животныхъ Кавказа и, вообще, довелъ свой заработокъ до крупной цифры, но тутъ же все истратилъ, чтобы побывать въ разныхъ уголкахъ Кавказа и наполнить альбомы типами и сценами новой, сильно заинтересовавшей его жизни.

Затѣмъ, помирившись съ отцомъ и получивъ отъ него 1000 р., Верещагинъ рѣшилъ заняться своимъ дальнѣйшимъ образованіемъ за границей, уѣхалъ въ Парижъ въ École des beaux arts и поступилъ въ мастерскую къ знаменитому Жерому, гдѣ, однако, пробылъ не долго. Скоро и здѣсь онъ увидалъ, что Жеромъ вноситъ въ свое преподаваніе много академической сухости, и, когда юношѣ предложили заняться копировкой классиковъ въ Луврѣ, онъ снова бросилъ школу, заявилъ Жерому, что клянется за всю жизнь не написать ни одной копіи, и опять уѣхалъ на Кавказъ.

Результатомъ этой второй поѣздки былъ новый запасъ рисунковъ и двѣ большихъ композиціи углемъ и карандашемъ: »Духоборы на молитвѣ« и »Религіозная процессія мусульманъ въ Шушѣ« (обѣ въ галлереѣ въ отдѣлѣ рисунковъ). Когда Верещагинъ вернулся въ Парижъ и показалъ ихъ Жерому и др., то ему уже не рекомендовали копировать классиковъ. Напротивъ, его стали всячески убѣждать взяться за краски и работать самостоятельно на томъ же пути. Всю зиму 1865—66 годовъ Верещагинъ прожилъ въ Парижѣ, работая часовъ по 16-и въ сутки, почти никого не видя и нигдѣ не бывая, а весной уѣхалъ также работать домой на Шексну, гдѣ сейчасъ же задумалъ картину »Бурлаки«. Написавъ рядъ этюдовъ* и вернувшись въ Парижъ, онъ началъ и картину, но не кончилъ и снова уѣхалъ на Востокъ.

Кавказъ, однако, уже его не интересовалъ; его тянуло дальше, и, пробравшись черезъ Оренбургъ и Киргизскую степь, въ только что завоеванный нами Туркестанъ, онъ съ увлеченіемъ принялся за изученіе новыхъ сценъ и типовъ, воспроизводя ихъ не только карандашемъ, но и въ краскахъ, какъ вдругъ до него дошла вѣсть о походѣ Кауфмана на Самаркандъ. Война, и такъ близко, въ сердцѣ Средней Азіи! Верещагинъ тотчасъ же все бросилъ и уѣхалъ къ Кауфману, но туда не велѣно было никого пропускать; Верещагина задержали въ дорогѣ, и онъ пріѣхалъ въ Самаркандъ, когда послѣднiй былъ уже взятъ.

Безъ боя сдавались и другіе бухарскія крѣпости. Но какъ только Кауфманъ ушелъ изъ Самарканда, все окрестное населеніе заволновалось, огромныя полчища сартовъ подступили къ стѣнамъ крѣпости, и маленькому ея гарнизону, а вмѣстѣ съ нимъ и Верещагину, пришлось выдержать восьмидневную серьезную осаду.

При первомъ же выстрѣлѣ Верещагинъ съ ружьемъ въ рукахъ былъ въ рядахъ сражающихся, и вотъ нѣсколько выдержекъ изъ его воспоминаній объ этой осадѣ: »Атакующіе часто безпокоили насъ . . . подкрадутся . . . быстро свѣсятъ ружья, и прежде чѣмъ захваченные врасплохъ солдатики успѣютъ выстрѣлить, опять спрячутся, такъ что ихъ выстрѣлы нѣтъ-нѣтъ, да и портили у насъ людей, а наши почти всегда опаздывали и взрывали только землю стѣны. Меня это очень злило, я подолгу стаивалъ съ ружьемъ наготовѣ, ожидая загорѣлой башки« . . . . . »Помню, я застрѣлилъ тутъ двоихъ изъ нападавшихъ, если можно такъ выразиться, по-профессорски. »Не торопись стрѣлять, — говорилъ я, — вотъ положи сюда стволъ и жди«. Я положилъ ружье на выступъ стѣны; какъ разъ въ это время халатникъ, ружье наперевѣсъ, перебѣжалъ дорогу, передъ самыми воротами; я выстрѣлилъ, и тотъ упалъ, убитый наповалъ. Выстрѣлъ былъ на такомъ близкомъ разстояніи, что ватный халатъ на моей злополучной жертвѣ загорѣлся, и она, т. е. жертва, медленно горѣвши, въ продолженіи . . . сутокъ совсѣмъ обуглилась . . . »Ай, да Василій Васильевичъ, — говорили солдаты« . . . . . »Какъ поутихло, мы сдѣлали вылазку . . . Живо запалили все, что могло горѣть. Говорили шопотомъ, въ темнотѣ только и слышно было: »Николай Николаевичъ, Василій Васильевичъ, вотъ сюда пѣтушка живо-живо« . . .

»Въ другой разъ, когда осажденные предприняли вылазку, передо мной въ разсыпную бѣжало множество народа . . . — продолжаетъ Верещагинъ . . . — большинство безъ ружей съ батиками* и саблями спасалось . . . Съ криками »ура«, мы бѣжимъ по улицѣ, я валяю впереди . . . увлекшись преслѣдованіемъ двухъ сартовъ, забѣгаю въ улицу направо; они — еще направо, я за ними. Передній успѣлъ шмыгнуть въ ворота, а задняго я нагналъ; онъ прислонился къ углу и ждалъ меня съ батикомъ; я размахнулся штыкомъ, но платье было толстое, ватное, да къ тому же дѣтина съ отчаяніемъ уцѣпился за штыкъ . . . и, въ свою очередь, замахнулся на меня батикомъ. Мы схватились въ рукопашную . . . . Я что есть силы закричалъ: »братцы, выручай«, закричалъ почти безнадежно, но солдаты услышали; одинъ прибѣжалъ, ружье на руку, размахнулся, но тотъ съ отчаяніемъ уцѣпился и за этотъ штыкъ; тогда солдатъ снова размахнулся, — на этотъ разъ штыкъ глубоко вошелъ, и мой противникъ склонился« . . .

И все это съ такимъ искреннимъ увлеченьемъ истаго солдата, что, когда зашелъ разговоръ о томъ, кто какую получитъ награду, то Верещагинъ не на шутку огорчился: »взялъ ружье и ушелъ на нашу башню при воротахъ — стрѣлять зайцевъ (т. е. бухарцевъ), нѣтъ-нѣтъ, да подвертывавшихся подъ выстрѣлы« . . .

Въ результатѣ этого восьмидневнаго боя за Верещагинымъ оказался цѣлый рядъ военныхъ заслугъ, и, когда Кауфманъ, узнавъ объ осадѣ Самарканда, пришелъ на выручку, то въ числѣ другихъ представленныхъ къ георгіевскому кресту оказался и Верещагинъ.

На недостатокъ сильныхъ впечатлѣній ему также нельзя было пожаловаться. Онъ могъ и зарисовать въ свой альбомъ и запечатлѣть въ своей памяти цѣлый рядъ батальныхъ сценъ, послужившихъ темами для его позднѣйшихъ картинъ. Перелистывая воспоминанія Верещагина о самаркандскомъ сидѣніи, вы найдете тамъ и »Смертельно раненаго«, который бѣжитъ мимо художника, хватаясь за грудь, и причитаетъ:

— »Ой, убили, братцы, убили! Ой, смерть моя пришла!«**

Найдете сцену, когда отрядъ поджидаетъ нападающихъ у стѣны, и офицеръ сдерживаетъ солдатъ:

— »Тсъ! . . . пусть войдутъ«.***

Увидите груды тѣлъ, оставшихся послѣ того, какъ »Вошли«† и, среди другихъ, трупъ въ странной позѣ съ поднятой, точно проклинающей, рукой . . . .

Верещагину, однако, этихъ впечатлѣній было мало, и черезъ годъ онъ снова въ глубинѣ Туркестанскихъ степей у

* Этюды въ галлереѣ.

* Батикъ — желѣзная палка съ шаромъ и иглами на концѣ.

** Картинка въ галлереѣ.

*** Картина »Тсъ! пусть войдутъ« въ галлереѣ.

† Фотографія съ уничтоженной картины въ галлереѣ.



самой Китайской границы, среди сценъ безпокойной пограничной жизни.

Судьба и здѣсь благопріятствовала ему. Отрядъ, стоявшій здѣсь, въ отместку за угонъ скота, предпринялъ набѣгъ на китайскія владѣнія, и художникъ имѣлъ случай воочію познакомиться съ битвой въ степи. И здѣсь онъ принялъ въ стычкѣ самое горячее участіе. Верхомъ на конѣ и съ револьверомъ въ рукѣ онъ защищаетъ самого начальника отряда, лежащаго безъ чувствъ, отстрѣливается отъ цѣлой шайки степняковъ и даже получаетъ ударъ пикой по головѣ, не причинившій, однако, ничего, кромѣ легкой контузіи. Но и тутъ въ пылу схватки онъ не перестаетъ оставаться художникомъ и схватываетъ мотивы для своихъ будущихъ картинъ: »Нападаютъ врасплохъ«*, »Окружили, преслѣдуютъ«** и, вообще, подмѣчаетъ много характерныхъ типовъ и фигуръ.

Между тѣмъ въ Петербургѣ въ томъ же году на туркестанской выставкѣ, устроенной министерствомъ государственныхъ имуществъ, появились въ первый разъ нѣсколько картинъ художника***. Еще очень кропотливыя и боязливыя по краскамъ, онѣ уже настолько интересны, что Крамской говоритъ о »великой силѣ, заключающейся въ этомъ неизвѣстномъ имени« . . .

Самъ Верещагинъ, утоливъ на время свою жажду впечатлѣній, уѣхалъ изъ Туркестана въ Мюнхенъ и тамъ принялся за обработку накопленнаго имъ художественнаго матеріала.†

Работать пришлось свыше двухъ лѣтъ, но въ результатѣ получилась коллекція болѣе чѣмъ въ сотню №№, и въ 1873-мъ году она была выставлена сначала въ Лондонѣ, а въ слѣдующемъ году въ Петербургѣ.

Впечатлѣніе на публику было огромное, и на выставкѣ съ утра до вечера стояла такая толпа, что буквально трудно было двигаться.

Каково было художественное значеніе этихъ картинъ, лучше всего выразилъ въ одномъ изъ писемъ къ Третьякову Крамской: »Верещагинъ, — говоритъ онъ — не изъ тѣхъ художниковъ, которые раскрываютъ глубокія драмы человѣческаго сердца (что и есть дѣйствительное искусство въ его настоящемъ значеніи и высшій его родъ). Онъ человѣкъ, въ этой коллекціи, въ огромной долѣ формальный, внѣшній. Лучше сказать, онъ объективенъ гораздо больше, чѣмъ человѣку свойственно вообще . . . Та идея, которая пронизываетъ всѣ его произведенія, выходитъ изъ головы гораздо больше, чѣмъ изъ сердца . . . Дальше . . . его форма такъ объективна, сочиненіе такъ безыскусственно и не выдумано, что кажется фотографическими снимками съ дѣйствительно происходившихъ сценъ. Но такъ какъ мы знаемъ, что этого нѣтъ и быть не могло, то въ сочиненіи и композиціи его картинъ участвовалъ, стало быть, талантъ и умъ. Его живопись (собственно письмо) такого высокаго качества, которое стоитъ въ уровень съ тѣмъ, что мы знаемъ въ Европѣ. Его колоритъ, въ общемъ, поразителенъ . . . Его рисунокъ не внѣшній, контурный, который очень хорошъ, а внутренній, то, что иногда называютъ лѣпкой, слабѣе его другихъ способностей, и онъ-то, этотъ рисунокъ, главнымъ образомъ заставляетъ меня отзываться немъ, какъ человѣкѣ неспособномъ на выраженіе внутреннихъ, глубокихъ сердечныхъ движеній.«



.2. ВЕРЕЩАГИНЪ, В В Нападаютъ врасплохъ

Поразили всѣхъ картины и реальностью изображенной на нихъ войны. Публика впервые увидала различные эпизоды битвы безъ всякихъ прикрасъ, увидала ужасъ войны въ его простотѣ и была поражена настолько, что даже многое показалось невѣроятнымъ и непозволительнымъ. Такими показались картины: »Забытый« - раненый, умершій въ степи, »Окружили, преслѣдуютъ« и »Вошли«, гдѣ были изображены стѣны крѣпости съ грудами сартскихъ тѣлъ и нѣсколько солдатиковъ, которые преспокойно около нихъ курили и о чемъ-то болтали.

Невѣроятными показались эти картины даже самимъ военнымъ. »Кауфманъ имѣлъ слабость разсердиться . . . — пишетъ Верещагинъ, — и нѣкоторымъ образомъ шельмовалъ меня передъ всѣмъ штабомъ на пріемѣ, доказывая мнѣ, что я во многомъ »налгалъ«; отрядъ-де его никогда не оставлялъ

* Картина въ галлереѣ.
** Фотографія съ уничтоженной картины въ галлереѣ.
*** »Опіумоѣды«, »Послѣ удачи«, »Послѣ неудачи« и др., всего 22 №№
† Любопытно, что Верещагинъ работалъ въ мастерской, оставленной ему извѣстнымъ Горшельтомъ, Мюнхенскимъ уроженцемъ, побывавшимъ на Кавказѣ, участвовавшимъ въ его замиреніи и оставившимъ рядъ прекрасныхъ рисунковъ и картинъ изъ этой войны

въ полѣ убитыхъ и т. д. Статскій генералъ С. окончательно вывелъ меня изъ терпѣнья, разсказывая о своихъ впечатлѣніяхъ передъ моей »клеветой« на солдатъ«, и Верещагинъ, обиженный этимъ, сжегъ картины въ печкѣ. Только большія фотографіи съ нихъ уцѣлѣли и теперь въ галлереѣ.*

Закончивъ устройство выставки, Верещагинъ снова уѣхалъ, на этотъ разъ въ Индію, и здѣсь въ Бомбеѣ узналъ, что Академія Художествъ возвела его, даже неимѣвшаго большой серебряной медали, въ званіе профессора живописи. Верещагинъ рѣшилъ это званіе не принять и послалъ въ Академію письмо. »Извѣстясь о томъ, что Императорская Академія Художествъ произвела меня въ профессора, я, считая всѣ чины и отличія въ искусствѣ безусловно вредными, начисто отказываюсь отъ этого званія«. Отказъ этотъ въ свое время вызвалъ не мало толковъ, и многое было сказано, какъ противъ Верещагина, такъ и за него. Обиженный Совѣтъ опредѣлилъ исключить Верещагина изъ списковъ Академіи, а популярность художника отъ этого, разумѣется, только еще больше возросла.

Въ Индіи Верещагинъ пробылъ до весны 1876-го г., т. е. около двухъ лѣтъ, а затѣмъ уѣхалъ въ Парижъ работать надъ новой серіей картинъ, хотя закончить ее въ этотъ разъ ему не удалось: Россія объявила войну Турціи, наши войска пошли на Дунай, и Верещагинъ, разумѣется, не могъ оставаться въ Парижѣ. Его снова неудержимо влекло къ дыму сраженій, тѣмъ болѣе, что война должна была происходить при новой обстановкѣ и могла дать ему массу новыхъ впечатлѣній. Онъ уѣхалъ на Дунай и тотчасъ же отправился съ Скрыдловымъ взрывать турецкіе мониторы. Эта первая попытка, какъ извѣстно, окончилась неудачей. Миноноска Скрыдлова едва не погибла, а Верещагинъ получилъ рану, заставившую его два мѣсяца пролежать въ Бухарестскомъ госпиталѣ. Однако, рана не охладила Верещагина, и, какъ только онъ оправился, такъ снова оказался подъ пулями въ отрядѣ то у Скобелева, то у Струкова и при этомъ послѣднемъ одно время даже исполнялъ обязанности начальника штаба. Тутъ Верещагинъ успѣлъ побывать и подъ Плевной и при взятіи Адріанополя, и снова въ его альбомахъ и памяти накопился огромный матеріалъ для цѣлаго ряда новыхъ картинъ. Какъ велика была у Верещагина жажда впечатлѣній, хорошо видно изъ слѣдующаго мѣста его воспоминаній объ адріанопольскомъ походѣ:

»Привели къ Струкову двухъ албанцевъ, отчаянныхъ разбойниковъ. Генералъ приказалъ связать ихъ покрѣпче . . . Брошенные на землю, они какъ два тигра, мрачно смотрѣли изподлобья на окружавшую ихъ толпу болгаръ, преимущественно женщинъ и дѣтей . . . Я просилъ Струкова повѣсить ихъ, но онъ не согласился, сказалъ, что не возьметъ этихъ двухъ молодцовъ на свою совѣсть, а передастъ ихъ Скобелеву, пускай тотъ дѣлаетъ, что хочетъ.

— Хорошо, — отвѣчалъ я, — попрошу Михаила Дмитріевича; отъ него задержки, вѣроятно, не будетъ.

— Что это вы, Василій Васильевичъ, сдѣлались такимъ кровожаднымъ, - замѣтилъ Струковъ . . .

Тогда я признался, что еще не видалъ повѣшенія и очень интересуюсь процедурою, которая, конечно, будетъ совершена надъ этими разбойниками . . . Я считалъ, что дѣло въ шляпѣ, т. е. что до выхода нашего изъ Адріанополя я еще увижу эту экзекуцію и послѣ передамъ ее на полотнѣ. Не тутъ-то было: незадолго передъ уходомъ, найдя обоихъ пріятелей все въ томъ же незавидномъ положеніи и освѣдомившись »развѣ ихъ не будутъ казнить?« — я получилъ отвѣтъ: нѣтъ. Узнавши о назначеніи полевого суда, Струковъ просилъ Михаила Дмитріевича, для него, не убивать этихъ двухъ кавалеровъ . . .«

Съ окончаніемъ войны Верещагинъ уѣхалъ въ Парижъ, принялся за обработку привезеннаго матеріала, и черезъ два года была готова новая серія картинъ. Вмѣстѣ съ картинами изъ путешествія по Индіи Верещагинъ выставилъ ее въ Лондонѣ, Парижѣ, Петербургѣ и Москвѣ, и снова толпы публики стояли передъ каждой картиной.* Выставка была очень разнообразна, на ней было: тридцать одна картина изъ жизни и природы Индіи, тринадцать изъ русско-турецкой войны и къ нимъ рядъ этюдовъ, но, въ общемъ, впечатлѣніе отъ выставки было уже значительно слабѣе впечатлѣнья туркестанскихъ картинъ. Картины уже не поражали новизной своихъ сюжетовъ и техники, да и вообще за шесть истекшихъ лѣтъ русская публика увидала на передвижныхъ выставкахъ столько произведеній сильной живописи, что къ Верещагину волей-неволей стала относиться съ бо́льшей требовательностью. Отношеніе къ выставкѣ русскихъ художественныхъ кружковъ лучше всего выразилось опять-таки въ одномъ изъ писемъ Крамского.**

»Верещагинъ никогда, за исключеніемъ первыхъ его вещей, не ставилъ себѣ задачей выраженіе человѣческаго лица самого по себѣ, — говоритъ Крамской, - онъ всегда предпочиталъ перенести выраженіе на всю фигуру, или, еще лучше, на много людей, на фонъ, на пейзажъ и т. п., уклониться отъ рѣшенія настоящей художественной задачи и замѣнить все это живописью, блескомъ, сюжетомъ . . . . . Всѣ картины Верещагина страдаютъ, какъ я сказалъ уже, такою спѣшностью, что при вторичномъ обзорѣ теряютъ и ту долю интереса, которую имѣли вслѣдствіе своей новизны. Если же вынуть изъ коллекціи картину и лишить ее той обстановки, при которой публика смотрѣла ее, и помѣстить между произведеніями другихъ художниковъ, то эскизность уже станетъ просто обидною . . . Ташкентская . . ., самая блестящая и поразительная выставка, завоевала ему самыя горячія симпатіи русскихъ художниковъ и общества, хотя въ то же время оставила вопросъ о живописи, какъ творческомъ искусствѣ по существу, открытымъ. Тогда же можно было слышать, что пока это только этнографія; что даже бытовая сторона покореннаго народа отсутствуетъ; что тѣ нѣсколько сценъ, которыя происходятъ на базарѣ и площадяхъ, суть только парады, а самый духъ народа и нравы его не показаны . . . Выставка 1878 года: война Болгарская и этюды Индіи, а также и нѣкоторыя картины изъ исторіи Индіи . . . не уронивъ художника, какъ живописца, открывала огромное поле для возраженій и не столько съ патріотической точки зрѣнія, сколько по существу, и со стороны идеи, и со стороны исполненія . . . Почему, напримѣръ, самый значительный сюжетъ у него: »Осада Плевны 30-го августа« (гдѣ Государь Императоръ со свитой) трактованъ такъ небрежно и въ такихъ мизерныхъ размѣрахъ, а »Дорога въ Плевну«, чистый пейзажъ, занимаетъ огромное полотно? . . . И чѣмъ ничтожнѣе

* Любопытно, что и раньше Верещагинъ уничтожилъ въ Парижѣ картину »Бача и его поклонники« и только потому, что Жерома покоробило отъ ея реализма, и онъ сказалъ, что c'est infame

* Въ одномъ Петербургѣ выставку посѣтило до 200,000 человѣкъ

** Крамской — Переписка

задача, тѣмъ лучше исполненіе. Въ этюдахъ Индіи всѣ неодушевленные предметы — рѣшительные шедевры живописи; чуть же только дѣло касается фигуры и головы, то или онѣ исполнены кое-какъ, или же повернуты затылкомъ . . .

»Нельзя не вспомнить и не пожалѣть также еще объ одномъ сюжетѣ, который художникъ видѣлъ: это геройскій народный подвигъ, простое исполненіе долга; въ горахъ, во льду, траншеи и часовые.* Для такой картины необходимо было употребить столько времени, сколько только возможно. Содержаніе, во всякомъ случаѣ, искупило бы всю затрату и сберегло бы эту картину на вѣки-вѣчные, а теперь сама по себѣ она рѣшительно ни для кого не нужна. Довольно, что на нее вглянули и могли понять, что солдату приходилось переносить. Но художнику-то, неужели ему этого достаточно? . . . Къ чему же тогда весь этотъ шумъ? Къ чему эта игра въ идейность, когда она только на языкѣ человѣка, а не выходитъ изъ сострадающаго человѣческаго сердца? Зачѣмъ этотъ холодный и голый умъ, такъ развязно и слегка разыгрывающій трагическія и ужасныя вещи для человѣка? . . .«

Въ Россію эти картины разумѣется не попали, и, вообще, Верещагинъ довольно надолго умолкъ. Поселившись подъ Москвой, по дорогѣ въ село Коломенское, въ домикѣ, обнесенномъ высокимъ заборомъ, подъ охраною постоянно запертыхъ воротъ и цѣлой своры цѣпныхъ собакъ, онъ, почти никого не принимая и не посѣщая, жилъ странной жизнью какого-то отшельника, когда стали ходить слухи, что Верещагинъ снова пишетъ рядъ новыхъ картинъ, избравъ сюжетомъ эпопею 1812-го года.

Дѣйствительно, цѣлая серія этихъ картинъ скоро была выставлена въ Москвѣ и Петербургѣ, но впечатлѣніе отъ нихъ было уже совершенно отрицательное: Оттого ли, что художникъ, сугубый реалистъ, измѣнилъ себѣ и сталъ писать то, чего своими глазами не видалъ, или же просто онъ сталъ стариться, но картины были какія-то непріятныя, жесткія и по рисунку и по краскамъ. Какъ бы въ отвѣтъ на замѣчанія, что Верещагинъ игнорируетъ въ картинѣ человѣческое лицо, онъ въ этой серіи картинъ съ особеннымъ вниманіемъ остановился на Наполеонѣ, и все-таки рѣшительно



53. ВЕРЕЩАГИНЪ, В. В. Подъ Плевной.

Верещагинъ тѣмъ временемъ былъ снова въ пути. Въ своей неудержимой жаждѣ впечатлѣній онъ снова уѣхалъ въ 1884-мъ году въ Индію, а затѣмъ въ Палестину и Сирію, а черезъ годъ въ Вѣнѣ, Берлинѣ, Лейпцигѣ и даже Нью-Іоркѣ появились его новыя картины: »Въѣздъ вице-короля Индіи«, »Казнь надъ цареубійцами въ Петербургѣ« и рядъ картинъ на евангельскія темы Первыя картины очень большія, съ фигурами въ натуральную величину, послѣднія — небольшихъ размѣровъ съ фигурами въ нѣсколько вершковъ.

Впечатлѣніе отъ выставки и, въ особенности, отъ евангельскихъ картинъ было опять шумное. Евангельскія сцены, трактованныя въ духѣ крайняго реализма, даже превосходящаго Штрауса, вызвали цѣлую бурю.** Въ Вѣнѣ какой-то монахъ облилъ картину ѣдкой кислотой, вѣнскій епископъ служилъ по поводу картинъ очистительную обѣдню и разослалъ окружное посланіе, но въ художественныхъ кружкахъ выставка впечатлѣнія не произвела и, не смотря на то, что картины довольно дешево распродавались, ихъ долго никто не хотѣлъ покупать.

не прибавилъ ничего къ тому, какъ изобразилъ его цѣлый рядъ французскихъ художниковъ. Даже та шуба, въ которую онъ нарядилъ Наполеона во время похода изъ Москвы, и о которой самъ Верещагинъ такъ много говорилъ, въ концѣ концовъ, оказалось, была надѣта на Наполеона раньше кѣмъ-то изъ художниковъ-французовъ. Ташкентскаго Верещагина даже трудно было узнать въ этихъ картинахъ. Обидѣвшись на русскихъ, Верещагинъ увезъ свои картины за границу, но и тамъ онѣ впечатлѣнія тоже не произвели. (Нынѣ онѣ въ Музеѣ Александра III въ С.-Петербургѣ.)

Когда вспыхнула война на островѣ Кубѣ, Верещагинъ уѣхалъ туда и собирался написать рядъ картинъ изъ этой войны, но окончилъ только двѣ: »Допросъ перебѣжчика« и видъ какой-то битвы, затѣмъ на посмертной выставкѣ былъ большой этюдъ американца-всадника и нѣсколько другихъ.*

Всѣ эти работы, какъ писанныя съ натуры, много лучше картинъ 1812-го года, но и въ нихъ замѣтно преобладаніе какого-то однообразнаго, непріятнаго чернильнаго тона, и вообще имъ тоже далеко до туркестанскихъ картинъ. Изъ послѣднихъ работъ художника только нѣсколько японскихъ этюдовъ напоминаютъ прежняго Верещагина.

* Крамской говоритъ о картинѣ, которая изображала морозный солнечный день въ траншеяхъ, засыпанныхъ снѣгомъ, на Шипкѣ

** Картины были причислены къ такимъ будничнымъ сценамъ, что безъ подписи даже трудно было угадать ихъ сюжетъ, а сценѣ »Воскресенья« былъ даже приданъ какой-то отталкивающій, смѣшной видъ.

* Въ Музеѣ Александра III-го

Погибъ Верещагинъ, какъ извѣстно, въ началѣ войны съ Японіей при взрывѣ Петропавловска, на которомъ художникъ выходилъ въ море съ адмираломъ Макаровымъ, и гдѣ онъ готовился къ собиранію новаго запаса впечатлѣній для новыхъ картинъ изъ этой войны. Верещагину было въ это время 62 года.

Обращаясь къ оцѣнкѣ художественной дѣятельности Верещагина, прежде всего нельзя не отмѣтить его значенія как художника-этнографа. Вся внѣшняя сторона средне-азіатской жизни схвачена и передана имъ съ такою полнотою, типичностью и яркостью, что всякому другому художнику послѣ него даже трудно написать что-нибудь изъ тѣхъ же впечатлѣній и не впасть въ повтореніе. Индійскія картины и этюды достигаютъ этого въ меньшей степени, такъ какъ сама жизнь Индіи гораздо сложнѣе и многообразнѣе, но можно съ увѣренностью сказать, что заѣхавшій въ Индію путешественникъ и здѣсь на каждомъ шагу будетъ вспоминать Верещагина. Однако, это изображеніе страны осталось у Верещагина и въ тѣхъ и другихъ картинахъ именно только этнографическимъ и внѣшнимъ. По его картинамъ можно узнать, какое солнце въ странѣ, какія постройки и утварь, какъ одѣваются люди и даже какъ они воюютъ, но что они думаютъ и чѣмъ живетъ ихъ душа, это остается безъ отвѣта. Только въ двухъ или трехъ картинахъ въ родѣ »Опіумоѣдовъ« Верещагинъ дѣлаетъ попытку заглянуть куда-то вглубь жизни, но дальше этихъ попытокъ все-таки не идетъ.

Благодаря такому внѣшнему интересу къ изображаемой жизни, Верещагинъ часто оказывается почти безсильнымъ выразить картиной смыслъ того, что она воспроизводитъ. Для выраженія этого онъ долженъ прибѣгать къ подчеркнутости въ самомъ названіи картины: »Тсъ! пусть войдутъ«, »Вошли«, »На Шипкѣ все спокойно« . . . Иногда же и этого оказывается мало, и, чтобы вызвать надлежащее впечатлѣніе, художникъ не только долженъ назвать своего раненаго — »Смертельно раненымъ«, но и вынужденъ подписать слова, вырывающіяся у него: »Ой убили, братцы! убили, ой смерть моя пришла«, а на рамѣ картины »Забытый« долженъ вылѣпить цѣлое причитанье: — »Ты скажи моей молодой вдовѣ, что женился я на другой женѣ. Насъ сосватала сабля острая« и т. д. Надписи эти были нужны художнику, чтобы создать извѣстной силы впечатлѣніе, но ихъ наличность ярко подчеркиваетъ недостатокъ самихъ картинъ. Имъ безъ этихъ надписей чего-то не достаетъ, и не достаетъ, разумѣется, того внутренняго содержанья, которое дѣлаетъ даже всякое названіе картины излишнимъ.



54. ВЕРЕЩАГИНЪ, В. В. У дверей мечети

Обращаясь къ техникѣ Верещагина, нельзя не сказать, что въ туркестанскихъ и индійскихъ картинахъ она представляетъ большой интересъ и на развитіе русской живописи имѣла несомнѣнное вліяніе. До Верещагина ни у кого изъ русскихъ художниковъ не было такого солнца, и, если затѣмъ многіе пошли въ этомъ отношеніи дальше, то всетаки Верещагинъ былъ первый, заставившій солнце горѣть на полотнѣ съ такой силой. Интересны были и тѣ простые пріемы, къ которымъ прибѣгалъ Верещагинъ для передачи этого солнечнаго освѣщенія и сложныхъ восточныхъ орнаментовъ.

Какъ человѣкъ, Верещагинъ принадлежалъ къ числу недюжинныхъ натуръ съ большимъ темпераментомъ. Въ душѣ его многое было въ очень крупномъ масштабѣ: большая жизни русскаго искусства онъ стоялъ какимъ-то особнякомъ, не примыкая ни къ одной изъ группъ, въ которыя объединялись художники.

Свое отношеніе къ жизни и людямъ Верещагинъ хорошо выразилъ въ одномъ своемъ стихотвореньи, приводимомъ г. Rectus'омъ*:

Казалось, міръ мнѣ будетъ малъ.
Все изучить, узнать сумѣю.
Теперь желаній пылъ пропалъ
И ясно вижу: не успѣю.

Не хватитъ силы все понять,
Не хватитъ силы все увидѣть,
Довольно мнѣ себя познать
И всѣхъ людей не ненавидѣть

Въ этихъ строкахъ художникъ вѣрно опредѣляетъ и основную черту своей натуры: ненасытную жажду жизни, жажду постоянно смѣняющихся сильныхъ впечатлѣній. Эта жажда никогда не давала ему подолгу сидѣть на мѣстѣ; изъ-



5. ВЕРЕЩАГИНЪ, В. В. Раджпутуръ въ Средней Индіи

смѣлость и энергія, громадное самолюбіе, огромная увѣренность въ себѣ. Многое изъ того, что Верещагинъ дѣлалъ, казалось ему даже въ преувеличенномъ размѣрѣ. Перелистывая его воспоминанія объ участіи въ походахъ, вы поражаетесь, какую значительную роль игралъ онъ, по его мнѣнію, во всемъ окружавшемъ, сколько спасительныхъ совѣтовъ и указаній давалъ онъ и Скобелеву, и Струкову, и туркестанскимъ офицерамъ. Иногда онъ даже выступаетъ съ рѣзкими порицаніями тому или другому и попадаетъ въ непріятный просакъ,* а, описывая свое пребываніе въ Америкѣ, не безъ удовольствія разсказываетъ, какъ одинъ издатель назвалъ его королемъ искусства.

Такія свойства натуры не располагаютъ къ себѣ людей, и Верещагинъ мало съ кѣмъ сходился. Едва ли, впрочемъ онъ этого и искалъ. Гордый и самоувѣренный, онъ шелъ въ жизни одиноко, не оглядываясь ни на кого и полагаясь только на однѣ свои собственныя силы. Отъ этого и въ за нея Верещагину были ни по чемъ и безсонныя ночи въ фельдъегерской перекладной, и дебри Гималаевъ, и изнурительныя бухарскія лихорадки. Эта же жажда жизни привела его и на поле кровавыхъ битвъ и сдѣлала баталистомъ, потому что гдѣ же, какъ не въ пылу кровопролитной сѣчи, столько сильныхъ и яркихъ впечатлѣній?

Верещагина принято считать апостоломъ мира и проповѣдникомъ братства народовъ по землѣ. Это представленіе о немъ такъ прочно установилось, что многимъ, незнакомымъ съ біографіей художника, онъ въ самомъ дѣлѣ рисуется какимъ-то пламеннымъ ненавистникомъ войны и всякаго насилія, горячимъ проповѣдникомъ христіанскаго незлобія и братской любви. Фальшивое, предвзятое представленіе, затемняющее настоящее значеніе художника и заставляющее предъявлять къ нему требованія, которымъ онъ не въ силахъ удовлетворять.

Припомните приведенныя выше выписки изъ воспоминаній Верещагина о его воинственныхъ подвигахъ, и вы увидите,

* Съ генераломъ Панютинымъ, котораго онъ по слухамъ обвинилъ въ большомъ промахѣ.

* Журналъ »Художникъ«.

какъ все это не вяжется съ представленіемъ объ апостолѣ мира и любви.

— Но какъ же такъ, — спросите вы, — неужели картины Верещагина не вопіютъ противъ войны? Неужели ошибаются всѣ, приписавшіе художнику такую видную роль въ борьбѣ человѣчества противъ этого зла?

Отвѣтить на это нетрудно; надо только взглянуть на дѣло съ другой его стороны.

Верещагинъ — художникъ и настоящій художникъ-реалистъ. Всегда и вездѣ онъ воспроизводилъ все его окружавшее такимъ, какимъ видѣлъ, безъ всякихъ условностей и прикрасъ. Сражаясь съ сартами, подстрѣливая бухарцевъ изъ-за гребня стѣны или подплывая съ опасностью жизни къ борту турецкаго монитора, онъ не только увлекался всѣмъ этимъ, какъ истый воинъ, но и оставался все время художникомъ. Холоднымъ, острымъ взглядомъ зоркаго наблюдателя онъ подмѣчалъ и позу падающаго рядомъ раненаго, и движенія нападающаго врага, и окружающій пейзажъ. Все время онъ жадно любуется окружающей картиной и все заноситъ въ сокровищницу своей памяти, а, если успѣваетъ, то и въ альбомъ или этюдникъ. Отсюда — реальность, съ которою Верещагинъ изображаетъ войну. Правда и простота ея ужаса въ картинахъ часто передъ вами во всей ихъ наготѣ. Передъ вами правдивая картина войны, и, какъ въ жизни, война сама громко вопіетъ противъ себя.

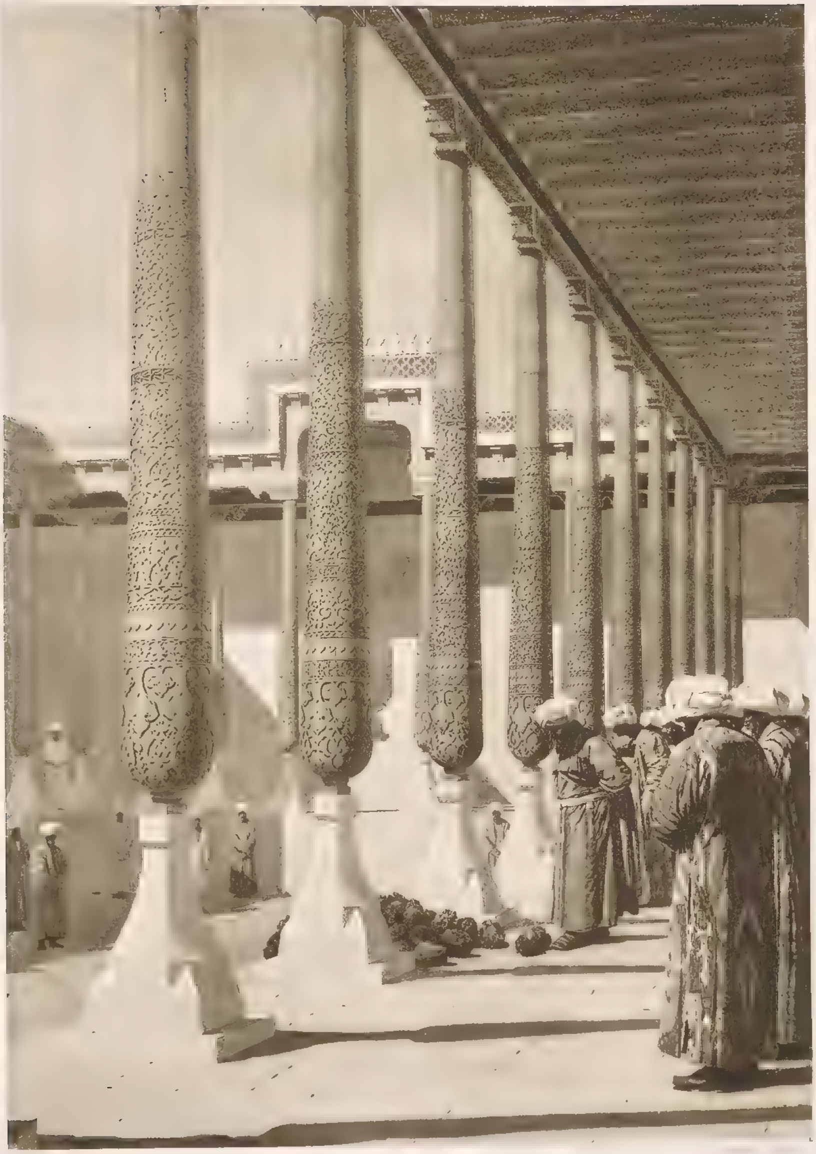
Верещагинъ былъ слишкомъ умнымъ человѣкомъ, чтобы не замѣтить этого въ своихъ картинахъ, и отсюда — желаніе время отъ времени порисоваться въ роли апостола, проповѣдующаго противъ войны. Въ одну изъ такихъ минутъ онъ задумываетъ свой »Апоѳеозъ войны« (см. стран. 63-ю) и посвящаетъ его »всѣмъ завоевателямъ: прошлымъ, настоящимъ и будущимъ«. Но вдумайтесь хорошенько, и вамъ станетъ ясно, какъ, въ сущности, эта картинка несерьезна. Въ самомъ дѣлѣ, неужели весь ужасъ войны сводится, въ концѣ концовъ, только къ кучѣ череповъ, тлѣющихъ на солнцѣ въ степи? Неужели это »Апоѳеозъ«, а не простая шутка на тему этого апоѳеоза?

Картины Верещагина, дѣйствительно, кричатъ противъ войны, но отсюда еще далеко до провозглашенія его самого апостоломъ мира и любви. И потому не слѣдъ навязывать его памяти то, чего онъ не заслужилъ. Довольно и того, что въ Верещагинѣ мы имѣемъ крупнаго реалиста, впервые такъ смѣло и просто сдернувшаго бутафорскіе покровы съ войны и хоть отчасти показавшаго ее во всемъ ужасѣ и наготѣ. Довольно и того, что онъ заставилъ солнце ярко свѣтить на своихъ картинахъ и показалъ, какъ долженъ работать настоящій художникъ-этнографъ. Все это создаетъ ему большое культурное значеніе и, можетъ быть, не для одной только Россіи.

Въ галлереѣ Верещагинъ представленъ съ удивительной полнотой. Ему посвященъ цѣлый рядъ залъ, и въ нихъ, не считая мелкихъ альбомныхъ набросковъ, 130 рисунковъ, почти цѣликомъ вся коллекція туркестанскихъ картинъ и этюдовъ, масса этюдовъ изъ путешествія по Индіи и Сѣверу Россіи (около двухсотъ) и всѣ лучшія картины изъ русско-турецкой войны.

Въ нашемъ изданіи изъ нихъ воспроизведены въ геліогравюрахъ: »Торжествуютъ« (геліогр. 35-я), »Представляютъ трофеи« (геліогр. 36-я), »Шипка-Шейново« (Скобелевъ подъ Шипкою [геліогр. 37-я]); и въ текстѣ: »У дверей мечети« (стр. 68-я), »Нападаютъ врасплохъ« (стр. 65-я), Государь Императоръ Александръ II-ой наблюдаетъ бой »Подъ Плевной« (стр. 67-я), »Апоѳеозъ войны« (стр. 63-я) и видъ »Раджпугура въ Средней Индіи« (стр. 69-я).









36. РѢПИНЪ И. Е. Арестъ

IX.

И. Е. РѢПИНЪ.

Крупнѣйшимъ художникомъ съ семидесятыхъ годовъ является у насъ, безъ сомнѣнія, Рѣпинъ.

Первыя страницы его біографіи во многомъ напоминаютъ жизнь Крамского. Оба они уроженцы юга, оба родились въ бѣдной семьѣ и выросли въ глуши уѣздныхъ городковъ; оба стали работать кистью задолго до поступленія въ Академію, оба своими силами проложили себѣ дорогу.

Илья Ефимовичъ Рѣпинъ родился въ казачьей семьѣ въ Чугуевѣ въ 1844-мъ году. Отецъ его служилъ въ одномъ изъ войсковыхъ учрежденій, а мать содержала школу, въ которой началъ учиться и будущій художникъ. За этой школой послѣдовалъ неизбѣжный паномарь, а затѣмъ бывшая въ Чугуевѣ военно-топографическая школа, но эту школу скоро упразднили, и 13-ти лѣтнимъ мальчуганомъ Рѣпинъ остался безъ всякой надежды на дальнѣйшее образованіе. Матерьяльное положеніе семьи было плохо, и мальчику уже съ этихъ лѣтъ надо было заботиться о собственномъ заработкѣ, а такъ какъ съ дѣтства его тянуло къ рисованью, то онъ и пристроился къ мѣстному иконописцу.

Занятія пошли здѣсь съ большимъ успѣхомъ. Черезъ полтора года мальчикъ уже сталъ самостоятельно исполнять заказы, а годамъ къ 16-ти даже сдѣлался мѣстной знаменитостью. Его стали приглашать расписывать сосѣднія церкви, стали заказывать ему образа и даже портреты; у юноши появились сбереженья и онъ началъ мечтать о Петербургѣ и Академіи Художествъ. Въ числѣ мастеровыхъ, съ которыми Рѣпинъ работалъ по церквамъ, были уроженцы Острогожска; они разсказывали о Крамскомъ, который изъ ихъ родного города уѣхалъ въ Петербургъ и чуть ли не профессорствуетъ тамъ. Рѣпина это сильно ободряло и наконецъ въ 1863-мъ году, т. е. девятнадцатилѣтнимъ молодымъ человѣкомъ, онъ очутился въ Петербургѣ.

Трудно сказать, удалось ли бы юношѣ чего добиться въ другія времена, и одолѣлъ ли бы онъ искусъ цѣлаго ряда экзаменовъ, хожденья по канцеляріямъ и подачи всевозможныхъ прошеній, но тогда къ этому относились иначе. Подъ впечатлѣніемъ нараждавшейся гражданственности всѣ жадно искали общенья и охотно протягивали руку помощи. Поэтому къ юношѣ отнеслись съ вниманіемъ и, хотя въ Академію не приняли, но помогли устроиться и направили въ рисовальную школу, а здѣсь въ это время преподавалъ Крамской, и съ первой же встрѣчи между учителемъ и ученикомъ завязались отношенія, о которыхъ Рѣпинъ разсказываетъ въ своихъ »Воспоминаніяхъ« съ большой теплотой.

Для начинающаго Рѣпина Крамской скоро сдѣлался и высшимъ авторитетомъ, и ближайшимъ руководителемъ, а это, разумѣется, отразилось затѣмъ на всемъ складѣ художественной личности Рѣпина. Поступивъ въ Академію, онъ въ пять лѣтъ прошелъ курсъ и получилъ всѣ узаконенныя медали, но въ сущности, оставался все время ученикомъ того же Крамского,

къ которому шелъ за разъясненіемъ всякаго сомнѣнія и отъ котораго ждалъ послѣдняго слова въ оцѣнкѣ своего труда. Черезъ Крамского же сблизился онъ и со всѣми участниками художественной »Артели«.

Наконецъ въ 71-мъ году Рѣпинъ конкурировалъ на большую золотую медаль и выставилъ свою »Дочь Іаира«. Картина эта произвела большое впечатлѣніе. Красивый свѣтъ горящихъ свѣтильниковъ, торжественная тишина, окружающая одръ умершей, и, наконецъ, сама живопись картины наглядно показали всѣмъ, какой крупный талантъ нарождался въ лицѣ Рѣпина.* Подъ впечатлѣніемъ поѣздки на Волгу Рѣпинъ принялся за своихъ знаменитыхъ »Бурлаковъ«, и хотя работу пришлось



57 РѢПИНЪ, И. Е. Портретъ поэта А. А. Шеншина (Фета).

на время бросить и уѣхать въ командировку за границу, но участь Рѣпина какъ художника была уже рѣшена. Само собой разумѣется, что за границей онъ почувствовалъ себя совершенно одинокимъ, а все искусство Европы показалось ему чуждымъ. Съ нимъ повторилось то же, что было десятью годами раньше съ Перовымъ.

»Отжившій мертвый городъ« - писалъ онъ Стасову о Римѣ. — »Только одинъ Микель-Анджело дѣйствуетъ поразительно. Остальное и съ Рафаэлемъ во главѣ такое старое, дѣтское, что и смотрѣть не хочется. Какая гадость тутъ въ галлереяхъ! Просто не на что глядѣть... мнѣ противна теперь Италія съ ея условной до рвоты красотой«. Новая живопись въ Парижѣ кажется ему »тоже такъ пуста, такъ глупа, что сказать нельзя... содержанія никакого«.* Въ результатѣ, не дождавшись окончанья командировки, Рѣпинъ поспѣшилъ въ Россію и привезъ изъ Парижа только одну законченную работу »Сцену въ парижскомъ кафе«, картину неинтересную и совершенно не дающую представленія о Парижѣ. Другая привезенная изъ заграницы работа была начатая картина »Садко«. Морской царь показываетъ гусляру рядъ всевозможныхъ красавицъ, но Садко не можетъ увлечься ими, и взоръ его съ грустью устремляется на виднѣющуюся** вдали тѣнь »Дѣвушки-Чернавушки«.

Изъ картины тоже вышло немногое и, если она говорила о порываньяхъ Рѣпина въ сторону отъ »направленства« нарождавшихся передвижниковъ къ чему-то новому, въ міръ народной поэзіи и чистой красоты, то вмѣстѣ съ тѣмъ очень наглядно доказывала полную для него невозможность вырваться изъ тисковъ идейнаго реализма, ставшаго лозунгомъ всего окружающаго искусства. Не говоря уже о совершенно ненужно

* Любопытно, что такіе поклонники направленства, какъ Стасовъ, считали нужнымъ [illegible] эту прекрасную картину начинающаго Рѣпина. Такъ, говоря о ней, Стасовъ спѣшитъ сейчасъ же разсказать цѣлую исторію, какъ Рѣпинъ рѣшительно отказывался отъ писанія программы по академическому заказу и только тогда взялся за нее, когда припомнилъ видѣнную имъ сцену похоронъ сестры и могъ, такъ сказать, остаться истиннымъ реалистомъ даже въ такомъ навязанномъ ему и чуждомъ сюжетѣ. (Картина нынѣ въ Музеѣ Александра III.)

* »Пчела« 1875 г.

** Картина нынѣ въ Музеѣ Александра III.

припутанной къ сюжету мысли о родинѣ,* картина показала, что область фантазіи естественно чужда нашему великому художнику-реалисту.

Вернувшись изъ заграницы, Рѣпинъ принялся опять за своихъ »Бурлаковъ«, которыхъ и представилъ на академическую выставку 1873-го года.**

Содержаніе картины настолько общеизвѣстно, что передавать его излишне. Она явилась такой неподдѣльно русской, написана была такъ просто и искренно, что сразу создала Рѣпину громкое имя и разнесла его буквально по всей Россіи. Поклонники старой Академіи, разумѣется, признали картину »величайшей профанаціей искусства«, а передвижники, и во главѣ ихъ Стасовъ, не находили словъ для достойнаго ея восхваленія. Способствовалъ этому, разумѣется, и самый сюжетъ, который былъ въ духѣ времени и напоминалъ Некрасова въ его стихотвореніяхъ о Волгѣ, »скорби народной« и т. п. Рѣпинъ по праву былъ признанъ главою новой »русской національной школы« и съ увлеченіемъ принялся за рядъ другихъ картинъ изъ той же жизни простонародья: »Проводы новобранца«, »Вечерниці«, »Крестный ходъ« и »Чудотворная икона«, но, раньше нежели закончить всѣ эти картины, сдѣлалъ совершенно неожиданный шагъ въ сторону и выставилъ »Царевну Софью Алексѣевну черезъ годъ послѣ заключенія въ Новодѣвичьемъ Монастырѣ«.*

Появленіе этой картины послѣ »Бурлаковъ« и »Садко« и въ промежуткѣ между другими картинами изъ крестьянской жизни очень характерно для Рѣпина. Впечатлительный и увлекающійся, онъ, однако, никогда не подчинялся надолго какому нибудь одному вліянію. Желая удовлетворить цѣлому ряду запросовъ окружающей жизни, онъ хотѣлъ быть и жанристомъ, въ духѣ народившагося »національнаго искусства«, и художникомъ русскаго эпоса, и историкомъ, безразличнымъ въ смыслѣ направленія, занятымъ только одной психологіей взятаго мотива...

Въ картинахъ: »Проводы новобранца«, »Вечерниці«, »Крестный ходъ«,** и »Чудотворная икона«, въ рядѣ этюдовъ къ этимъ



58. РѢПИНЪ, И. Е. Герой минувшей войны. »На родину«.

* Въ картинѣ, написанной за границей, даже хотѣли видѣть именно выраженіе тоски по родинѣ, охватившей художника.

** Картина находится въ собраніи В. К. Владиміра Александровича. Эскизъ въ Галлереѣ.

* Въ Галлереѣ.

** Двѣ послѣднихъ картины въ галлереѣ. »Крестный ходъ« воспроизведенъ на геліогравюрѣ 38-ой. Первая — собственность В. К. Владиміра Александровича.

картинамъ* и написанныхъ въ то же время портретахъ живописное дарованіе Рѣпина развернулось во всю его широту. Лучшая изъ этихъ картинъ — находящійся въ галлереѣ »Крестный ходъ«. На этомъ холстѣ съ дивительной силой написана была картина залитой солнцемъ настоящей русской религіозной процессіи и безтолковой русской толпы. Отъ всего изображеннаго, отъ унылаго пейзажа и типовъ вѣяло удивительной правдой, вѣяло чѣмъ-то хорошо и давно всѣмъ знакомымъ. Однако, этими картинами и закончилось увлеченье Рѣпина народной жизнью и ея сюжетами. Его стало тянуть къ другимъ горизонтамъ, смутно намѣчавшимся передъ русскимъ искусствомъ, но въ поискахъ новыхъ путей Рѣпинъ всетаки остался вѣрнымъ сыномъ своего времени и сталъ искать ихъ не въ измѣненіи самого отношенія къ искусству, а въ новизнѣ и современности сюжетовъ. Заинтересовавшись движеньемъ, которое съ начала семидесятыхъ годовъ охватило русскую молодежь и повело ее »въ народъ«, Рѣпинъ сталъ писать картины изъ жизни этой молодежи, началъ »Арестъ« пропагандиста въ деревнѣ, и выставилъ свое знаменитое »Не ждали« (См. геліогравюру 40-ю).

Картина эта — одно изъ значительнѣйшихъ произведеній русскаго художества. Смотря на нее положительно кажется, будто передъ вами дверь въ сосѣднюю комнату, гдѣ происходитъ сцена неожиданнаго появленія вернувшагося изъ ссылки отца семейства. Фигуры и лица очень выразительны и угадываешь за дверями сѣрый дождливый день, загнавшій всю семью въ комнаты. Художника упрекали за то, что возвратившійся ссыльный входитъ въ комнату съ какимъ то слишкомъ неопредѣленнымъ выраженіемъ на лицѣ. Онъ какъ будто не увѣренъ, радушно ли его примутъ. Но развѣ все это не натурально, развѣ не можетъ человѣкъ смутиться, когда послѣ долгой невольной разлуки передъ нимъ съ недоумѣньемъ растворяетъ дверь незнакомая прислуга, и онъ вдругъ чувствуетъ и неожиданность своего появленія, и время, истекшее съ того момента, когда ему пришлось покинуть семью?

Другая картина изъ жизни русскихъ соціалистовъ »Арестъ« пропагандиста въ деревнѣ,** не менѣе выразительна и написана также превосходно. Снова удивительно подмѣченные типы. Рыжій молодой человѣкъ съ злыми глазами, грустное испуганное женское лицо, мѣшковатый становой съ бабьей фигурой, выжига писарь, силящійся что-то ему объяснить, и безучастные понятые стоятъ передъ вами какъ живые. Портитъ нѣсколько фигура съ пачкою писемъ. Это какой-то ненужный, раздражающій плеоназмъ, мѣшающій общему впечатлѣнію. Въ сценѣ ареста есть жуткая тишина и, смотря на фигуру писаря, тыкающаго пальцемъ въ стулъ и объясняющаго какую-то бумагу становому, невольно представляешь себѣ, что даже и онъ говоритъ шопотомъ, и вдругъ эта кричащая фигура съ письмами... Но это, конечно, мелочь.

Написалъ Рѣпинъ и еще нѣсколько эскизовъ на тѣ же сюжеты: »Сходка«,*** »Грязная дорога« съ тройкой, арестантомъ и жандармами**** и »Исповѣдь« передъ казнью.*****

* Наприм. этюдъ »Горбуна«, находящійся въ галлереѣ или »Протодьяконъ«, воспроизведенный на геліогравюрѣ [illegible]

** См. [illegible]

*** Въ собр. [illegible] П. Ф. Цвѣткова въ Москвѣ

**** Въ собран. И. С. Остроухова въ Москвѣ.

***** Въ Галлереѣ.

Сюжеты эти однако тоже не долго увлекали Рѣпина Мысль его снова обратилась къ прошедшимъ временамъ и въ 1885-мъ году онъ выставилъ картину »Иванъ Грозный и сынъ его Иванъ, 16-го ноября 1581 г.« (См. геліогравюру 41-ую).

Картина имѣла колоссальный успѣхъ и, дѣйствительно, едва ли найдется во всемъ русскомъ реальномъ искусствѣ другая болѣе сильная картина. На выставкѣ передъ ней всегда въ молчаньи стояла глубоко взволнованная толпа, да и теперь, въ галлереѣ, съ невольнымъ волненіемъ смотришь и на искаженное ужасомъ лицо убійцы отца, и на блѣднѣющее лицо умирающаго сына. »Разсказъ« сводился къ ужасу изображеннаго момента, и впечатлѣніе получалось сильное, хотя, разумѣется, дѣло было не въ Иванѣ Грозномъ, а просто въ сценѣ убійства отцомъ дорогого ему сына.

Возбудила картина, разумѣется, и всевозможныя нападки. Многіе горячо упрекали художника и за излишній реализмъ и за кровь, безъ которой можно было-бы обойтись, за психологическую невозможность для отца хвататься за голову въ такой моментъ и запачкать себѣ лицо кровью и т. п. Былъ поднятъ вопросъ даже о томъ, чтобы картину запретить. По поводу этого Крамской хорошо писалъ Суворину: »Оказалось много людей, которые ведутъ себя такъ, какъ будто Рѣпинъ нанесъ имъ личную жестокую обиду... Я спрашивалъ у генераловъ, ругающихъ картину: полагаютъ ли они, что зритель воспламенится желаніемъ пойти убивать; словомъ, увеличитъ ли эта картина число преступленій по ихъ мнѣнію, или нѣтъ. А нѣтъ, согласны... такъ зачѣмъ же запрещать? Это гадость... Чѣмъ? - Иванъ звѣрь? — Хорошо, да вѣдь вамъ даже его, этого звѣря, жалко. Да, конечно, но........ все таки тенденція. Прекрасно, пусть тенденція, а почему же никому въ голову не приходитъ волноваться, когда сталкиваются съ дѣйствительной тенденціей. На выставкѣ у Неврева была картина, Иванъ Грозный убилъ боярина Гвоздева. Иванъ Грозный, при многихъ свидѣтеляхъ убилъ, убитаго тащатъ, а Грозный царь звѣрски смѣется... Это ли еще не тенденція? А между тѣмъ, ничего, всѣ видѣли, никто не возмущался тенденціей, и только находили, что сцена не совсѣмъ живая, что если бы немножко побольше естественности (разумѣй таланта), такъ и хорошо бы. Никто не заикнулся ни единымъ словомъ, что молъ тенденція-то у художника того, разрушительная. Картина благополучно ѣздила и въ провинцію, и никому ничего не пришло въ голову. Но вотъ является картина, отъ которой зритель отходитъ то просто страшно пораженнымъ сценою убійства, то глубоко тронутымъ чѣмъ-то бо́льшимъ, чѣмъ кровь... и во всякомъ случаѣ болѣе серьёзнымъ, чѣмъ до знакомства съ картиною. Гвалтъ. Неужто приходится выводить одно: не смѣй быть талантливымъ? Это ужъ очень печально.«*

Картина дѣйствительно возбуждала эти толки, потому что была выдающейся изъ ряда вонъ, удивительно реальной и сильной. Въ ней живопись русскаго идейнаго реализма положительно достигала своего апогея.

По заказу Государя, Рѣпинъ пишетъ затѣмъ »Пріемъ старшинъ въ Петровскомъ Дворцѣ въ дни коронаціи Императора Александра III-го«. Картина эта представляетъ собою не только историческій документъ, переданный огромнымъ

Крамской. Переписка

художникомъ-реалистомъ и не одну лишь безподобную историческую запись современника. Изъ оффиціальнаго сюжета Рѣпинъ силою своего таланта сумѣлъ сдѣлать нѣчто полное глубокаго интереса, торжественную сцену государственнаго событія и картину съ тонкой характеристикой всего тогдашняго русскаго государственнаго уклада.*

Вслѣдъ за »Пріемомъ старшинъ« Рѣпинъ выставилъ новую работу »Святитель Николай«, освобождающій невинно осужденныхъ,** затѣмъ нѣсколько лѣтъ не выставлялъ ничего, кромѣ портретовъ, и наконецъ въ 1892-мъ году появились »Запорожцы«, картина опять очень сильная, прекрасно написанная, но уже рѣшительно ни съ какой точки зрѣнія не соприкасавшаяся съ современностью. По силѣ выраженнаго смѣха, заразительно дѣйствовавшаго на всякаго, кто подходилъ къ картинѣ, по богатству типовъ и красотѣ живописи, картина не уступала ни »Не ждали«, ни »Ивану Грозному«, но уже самый выборъ сюжета громко говорилъ, что въ художникѣ опять происходилъ какой-то переломъ. Онъ очевидно искалъ новыхъ мотивовъ для своего творчества, иначе сталъ представлять себѣ задачи искусства и вступалъ на какой-то новый путь. Дѣйствительно, вышедшая около того же времени книга »Воспоминаній и писемъ« изъ заграницы Рѣпина очень опредѣленно говорила о томъ же. Недавній поклонникъ передвижничества, Рѣпинъ уже скорбитъ о томъ разрушеніи эстетики, которое произошло въ началѣ 60-хъ годовъ. Недавній поклонникъ узкаго натурализма, отрицательно относившійся къ Рафаэлю, съ увлеченьемъ пишетъ о томъ же самомъ Рафаэлѣ, который »не тѣмъ великъ, что писалъ лучше всѣхъ, но тѣмъ, что выразилъ наконецъ идеалъ всего католическаго міра«, горячій художникъ, негодовавшій на французское искусство за его безсодержательность, пишетъ, что отдается весь искусству для искусства. »Каюсь, для меня теперь только оно и интересно само въ себѣ«, — пишетъ Рѣпинъ. »Никакія благія намѣренья не остановятъ меня передъ плохимъ холстомъ. Въ моихъ глазахъ онъ тѣмъ противнѣе, что взялся не за свое дѣло и шарлатанитъ въ чужой ему области«.

Однако и въ этомъ исканіи новыхъ путей симпатіи Рѣпина обратились не къ молодому европейскому искусству, а къ »гиганту« Брюллову, къ Фортуни, который кажется ему лучшимъ рисовальщикомъ въ мірѣ, къ Матейко, увлекшимъ его своимъ фанатическимъ патріотизмомъ и т. п. Съ появленіемъ »Міра Искусства« Рѣпинъ заинтересовался было кружкомъ художниковъ, сгруппировавшихся вокругъ этого журнала, но не надолго. Скоро и между ними произошелъ рѣзкій расколъ.

Разочарованный во многомъ, что нѣкогда казалось ему столь непреложно вѣрнымъ, Рѣпинъ опять и опять сталъ искать новыхъ путей и принялся за картину »Искушеніе въ пустынѣ« (»Иди за мною, Сатано«). Въ картинѣ должны были слиться, въ полной гармоніи, старый реализмъ съ новымъ символизмомъ, но повторилось то-же, что было за тридцать лѣтъ до этого съ »Садко«. Символизмъ оказался художнику совершенно чуждымъ, а олицетвореніе сатаны въ образѣ какой то жирной полубабы съ пламенными волосами и огненными глазами было прямо неудачно. Слабо напоминала о Христѣ и фигура исху-



59. РѢПИНЪ, И. Е. Портретъ композитора М. П. Мусоргскаго

* Картина находится въ Москвѣ въ Кремлевскомъ Дворцѣ

** Картина въ Муз. I. Александра III-го въ СПБ-ѣ.

далаго экзальтированнаго молодого дервиша, остановившагося надъ пропастью.

Не больше удалась художнику и другая, тоже символическая, картина »Какой просторъ«, не смотря на то, что здѣсь были дивно написаны бушующія волны и прекрасно переданъ сырой, насыщенный солеными брызгами воздухъ. Наконецъ на »Исторической выставкѣ русскихъ портретовъ«, въ Таврическомъ Дворцѣ появилась послѣдняя картина Рѣпина, изображающая »Засѣданіе Государственнаго Совѣта«.

Въ этомъ chef d'oeuvre'ѣ своей живописи Рѣпинъ передъ нами снова во всеоружіи своего огромнаго реалистическаго таланта. Не говоря уже о томъ, что въ картинѣ цѣлый рядъ удивительно похожихъ и превосходно написанныхъ портретовъ, здѣсь есть и нѣчто гораздо большее. Въ красивомъ сочетаніи краснаго, чернаго и золота есть какая то особая, величавая торжественность, а характеристика, какъ отдѣльныхъ, государственныхъ дѣятелей, такъ и ихъ взаимоотношеній, передана тонкимъ наблюдателемъ-психологомъ. Картина эта навсегда останется въ ряду величайшихъ произведеній русской живописи.*

Обращаясь къ характеристикѣ Рѣпина, какъ художника, невольно задаешь себѣ вопросъ, что волновало его за всю его жизнь, чѣмъ онъ жилъ, о чемъ болѣлъ душою и что хотѣлъ дать своими работами міру. Несомнѣнно, что онъ горячо и страстно любилъ разлитую въ мірѣ красоту и передачу ея на полотнѣ; любилъ солнце, свѣтъ его на пестрыхъ краскахъ толпы и загорѣлыхъ деревенскихъ лицахъ, любилъ само человѣческое лицо и игру на немъ различныхъ выраженій, но несомнѣнно также и то, что воспитаніе въ идеяхъ Крамского и зарождавшагося передвижничества не дало свободно развиться въ немъ этой любви и подчинило ее въ извѣстной степени исканью »содержательныхъ« сюжетовъ.

Впечатлительный и мягкій по натурѣ Рѣпинъ горячо увлекался всѣмъ, что одушевляло окружавшее его общество, но съ перемѣной общественныхъ настроеній невольно мѣнялся и самъ. Отъ этого увлеченья его кажутся иногда недостаточно глубокими, и темы картинъ его часто носятъ случайный характеръ. Выступивъ съ »Бурлаками«, Рѣпинъ какъ бы подчеркивалъ свое единомысліе съ развивавшимся народничествомъ. Объ интересѣ къ народной жизни говорили и »Проводы новобранца«, и оба варьянта »Крестнаго хода«, но какъ только оскудѣло въ осьмидесятыхъ годахъ народничество, такъ исчезаетъ мужикъ и съ картинъ Рѣпина. Рядъ политическихъ процессовъ взволновалъ въ это время общество, — и на картинахъ Рѣпина появляются »Сходка«, »Арестъ«, »Не ждали«, »Передъ исповѣдью«. Наступаетъ безвременье девятидесятыхъ годовъ — и Рѣпинъ пишетъ произведенье изъ далекихъ временъ Запорожья, прекрасную, но въ то же время совершенно случайную по сюжету, картину. Поднимается въ обществѣ вопросъ о дуэли — и Рѣпинъ пишетъ въ трехъ варьянтахъ »Дуэль«.

Съ появленіемъ въ русской литературѣ и искусствѣ новыхъ вѣяній, Рѣпинъ тоже уклоняется отъ своихъ прежнихъ увлеченій: Подъ ихъ вліяніемъ онъ хочетъ быть символистомъ и пишетъ »Иди за мною, Сатано«, и »Какой просторъ«. И вслѣдъ за этимъ вдругъ снова чудная реальная картина »Засѣданіе Государственнаго Совѣта«, полная глубокой правды и внутренней и внѣшней. Картина была заказная, и безъ заказа художникъ, быть можетъ, никогда не взялся бы за нее, но въ то же время судьба точно подшутила надъ художникомъ и отдала ему въ руки этотъ сюжетъ какъ разъ въ тотъ моментъ, когда вся Россія заговорила о своей бюрократіи и созданномъ ею положеніи.

Такимъ образомъ по картинамъ Рѣпина можно прослѣдить жизнь окружавшаго его общества, но интимная, собственная его художественная жизнь остается всетаки неясной, и невольно зарождается мысль, что условія, въ которыхъ росло творчество Рѣпина, не дали развиться всему, лежавшему въ глубинѣ его художественной натуры. Впрочемъ художникъ еще въ полномъ разцвѣтѣ своего мощнаго таланта и еще не исчерпалъ всего своего драгоцѣннаго клада.

Быстрая смѣна увлеченій сказалась и на портретахъ Рѣпина. Просматривая громадную галлерею написанныхъ имъ лицъ, совершенно не можешь сказать себѣ, кого же особенно любилъ художникъ среди этой разношерстной толпы, кто былъ близокъ его душѣ, и что искалъ онъ во всѣхъ этихъ разнообразныхъ лицахъ. Написаны Рѣпинымъ сотни портретовъ, но среди нихъ одинаково великолѣпны и заказанный Измайловскимъ полкомъ портретъ Великаго Князя Константина Константиновича, и портретъ сектанта Сютаева; заказанный Совѣтомъ присяжныхъ повѣренныхъ Спасовичъ и другъ Рѣпина Стасовъ, этюдъ Побѣдоносцева для »Государственнаго Совѣта« и Гаршинъ. Рѣпину какъ будто безразлично, кого бы онъ ни писалъ; пусть только судьба хоть не надолго вынесетъ его на поверхность русской жизни, и будь это самое заурядное или, наоборотъ, полное глубокаго значенья лицо, онъ одинаково найдетъ интересъ въ его колоритѣ и чертахъ и одинаково виртуозно передастъ его выраженье, можетъ быть, случайное, внѣшнее, показное, но, во всякомъ случаѣ несомнѣнно присущее этому лицу. »Допустимъ, — говоритъ по этому поводу одинъ изъ критиковъ Рѣпина,* — Толстой обращаетъ вниманіе на Сютаева, — у Рѣпина готовъ портретъ Сютаева; г-жа Стрепетова производитъ фуроръ въ роли Лизаветы (»Горькая судьбина«), — и Рѣпинъ немедленно изображаетъ намъ Стрепетову въ роли Лизаветы; умираетъ Тургеневъ, и портретъ Тургенева готовъ; умираетъ Гаршинъ,** — и Гаршинъ изображенъ Рѣпинымъ; празднуется юбилей Самойлова, — и Рѣпинъ рисуетъ намъ Самойлова; ставится памятникъ Глинкѣ, — и Рѣпинъ изображаетъ намъ »Глинку въ эпоху созданія Руслана«, обращаетъ на себя вниманіе молодой поэтъ Фофановъ или музыканты Бородинъ и Глазуновъ, — немедленно появляются портреты Фофанова, Бородина, Глазунова; даетъ концертъ Ментеръ, — и портретъ Ментеръ готовъ; въ газетахъ пишутъ о графинѣ де-Мерси Аржанто, — и Рѣпинъ пишетъ ея портретъ; философскія произведенія Толстого обращаютъ на него общее вниманіе, — и Рѣпинъ изображаетъ намъ Толстого и въ кабинетѣ, и на отдыхѣ въ лѣсу, и за сохой. Такъ возникли портреты и Шевченко, и Костомарова, и Павлова въ операціон-

* Картина находится въ Петербургѣ въ помѣщеніи Государственнаго Совѣта въ Маріинскомъ Дворцѣ. Этюды (почти всѣ) въ Музеѣ Александра III го, одинъ же (гр. Витте) въ Третьяковской Галлереѣ

* Р. Сементковскій »Наши идеалы въ искусствѣ«.

** Замѣчаніе невѣрное. Рѣпинъ писалъ и Тургенева и Гаршина съ натуры









номъ залѣ, и Драгомирова, и Страхова, и массы другихъ лицъ, которыхъ перечислять было бы слишкомъ долго«.

Обладая огромнымъ умѣньемъ быстро и вѣрно схватывать черты человѣческаго лица, увлекающійся Рѣпинъ хочетъ занести на полотно всю исторію окружающей его жизни.

У А. Н. Бенуа въ »Исторіи русской живописи«, не смотря на жесткость и крайность нѣкоторыхъ ея приговоровъ, есть много очень вѣрнаго въ характеристикѣ огромнаго Рѣпинскаго таланта: »Рѣпинъ . . . не могъ найти свою художественную цѣльность, будучи все время озабоченъ своимъ »общественнымъ значеніемъ, ... — говоритъ Бенуа, — замѣчательно довѣрчивый, онъ прилагалъ рѣшительно ко всему одинаковое вниманіе и любознательность . . . . . Во всемъ этомъ много трогательнаго и почтеннаго . . . . . Рѣпинъ, мягкій человѣкъ, съ нѣжнымъ, но непостояннымъ сердцемъ, съ яркимъ умомъ, развившимся однако не въ глубину и не въ высоту, но какъ то въ ширину . . . Онъ именно по женски любитъ жизнь, вѣчно . . . мѣняя свое отношеніе къ ней, увлекаясь, и очень страстно, внѣшнимъ блескомъ явленій, откровенно, искренно . . . мѣняя свою точку зрѣнія на все. Живи онъ въ другое время, болѣе простое, болѣе ясное, въ которое сказывалось бы опредѣленное, неизмѣнное, увлеченіе красотой жизни, — всѣ эти черты были бы ему только въ пользу. При его колоссальномъ дарованіи, имѣющемъ по силѣ и размаху, дѣйствительно, много общаго съ великими нидерландскими и испанскими живописцами XVII в., эта впечатлительность, эта любовь къ внѣшности поддерживала бы его въ постоянномъ энтузіазмѣ отъ жизни, заставила бы его сконцентрировать всѣ свои усилія на то, чтобы вырвать отъ жизни секретъ ея прелести, направила бы его на чисто живописныя задачи, въ которыхъ сила Рѣпина могла бы проявиться съ полнымъ великолѣпіемъ . . . . . .«

»Это — человѣкъ, вполнѣ зависящій отъ настроенья минуты, отъ послѣдняго впечатлѣнія, — продолжаетъ Бенуа въ другомъ мѣстѣ, — въ этомъ, положимъ, лучше всего сказывается его глубоко-художественная натура, призванная отражать все, что творится вокругъ нея. Но, къ сожалѣнію, Рѣпинъ явился въ такой моментъ, когда то, что творилось, скорѣе можно было передать на словахъ, нежели въ образахъ. Рѣпинъ — дитя общества и времени, отвергнувшихъ внѣшнюю культуру, слѣдовательно и пластическое искусство . . .« »За всѣмъ тѣмъ, значеніе Рѣпина въ исторіи русскаго искусства, разумѣется громадно . . . . Сила его таланта настолько велика, что она все же проявилась съ удивительною мощью, и не смотря на всѣ преграды, лежавшія въ условіяхъ времени и въ самой личности Рѣпина. Картины Рѣпина все же настоящія картины; разсказы, уроки, вложенные въ нихъ, сбиваютъ, портятъ, но не уничтожаютъ истинно художественнаго впечатлѣнія. Рѣпинъ вполнѣ . . . жизненный . . . – художникъ. Не будь его, все передвижническое дѣло прошло бы безслѣдно. Передвижники побѣдили Академію, но только Рѣпинъ указалъ силою своего таланта дальнѣйшій путь къ живописной красотѣ«.



60. РѢПИНЪ, И. Е. Портретъ писателя А. Ѳ. Писемскаго.

Значеніе Рѣпина, какъ живописца, дѣйствительно настолько велико, что русскую живопись даже можно раздѣлить на два періода: на живопись до Рѣпина и послѣ него.

Въ галлереѣ Рѣпинъ представленъ и чрезвычайно разнообразно и очень полно. Помимо воспроизведенныхъ въ нашемъ изданiи геліогравюрой портрета П. М. Третьякова, (геліогр. 42), »Протодьякона« и картинъ: »Иванъ Грозный и сынъ его Иванъ«, »Крестный ходъ въ Курской губернiи«, »Не ждали« и »Запорожцы« (геліогр. 43), а также воспроизведенныхъ въ текстѣ картинъ: »Герой минувшей войны« (стр. 73-я) и »Арестъ« (стр. 71-я) и портретовъ Писемскаго (стр. 77-я), Мусоргскаго (стр. 75-я) и Фета (стр. 72-я), въ галлереѣ находятся: »Царевна Софья«, »Вечерниці«, »Передъ исповѣдью«, »Дуэль« и »Толстой на пашнѣ«, эскизы »Запорожцевъ«, »Тайной вечери« и »Бурлаковъ«, великолѣпные портреты Чистякова, Гаршина, Рубинштейна, Л. Н. Толстого, Глинки, превосходные этюды: »Горбуна« и »Дѣвушки« (tempera), вообще 54 произведенья масляной краской и tempera'ой, восемь вещей въ залѣ рисунковъ и вылѣпленный художникомъ бюстъ хирурга Пирогова.







61. ПОЛѢНОВЪ. В. Д. Христосъ и грѣшница

X.

В. Д. ПОЛѢНОВЪ.

1844-й годъ подарилъ Россіи не только Рѣпина и Максимова, но въ томъ же году родился въ Петербургѣ еще одинъ выдающійся русскій художникъ Василій Дмитріевичъ Полѣновъ.

Съ дѣтскихъ лѣтъ судьба улыбнулась ему, поставивъ его въ очень благопріятныя условія. Отецъ его, сенаторъ и помѣщикъ обладалъ хорошими средствами, одно время служилъ при посольствѣ въ Аѳинахъ, любилъ античное искусство и интересовался современной ему художественной жизнью. Мать художника не только любила искусство, но и сама хорошо рисовала. Отсюда въ семьѣ постоянный интересъ къ искусству, разговоры о немъ, изданія съ картинами европейскихъ галлерей, и въ этой атмосферѣ дѣти, настолько освоившіеся съ искусствомъ, что они даже играли »въ Ватиканъ« и изображали художниковъ, работающихъ въ галлереяхъ и копирующихъ картины; затѣмъ, разумѣется, они полюбили въ самомъ дѣлѣ рисовать, а у маленькаго Полѣнова даже явилась мечта сдѣлаться художникомъ. Въ семьѣ, однако, не рѣшились сразу направить мальчика по этому пути и захотѣли сначала дать ему общее образованіе. Изъ Олонецкаго имѣнья, гдѣ жила семья, его отдали въ Петрозаводскую гимназію, а по окончаніи ея направили на юридическій факультетъ Петербургскаго Университета, но здѣсь влеченіе къ живописи сказалось въ молодомъ человѣкѣ уже настолько сильно, что вмѣстѣ съ университетомъ онъ началъ посѣщать и Академію Художествъ, которая стала поглощать почти все его время. Занятія эти пошли такъ успѣшно, что Полѣновъ, какъ и Рѣпинъ, въ пять лѣтъ прошелъ весь курсъ, конкурировалъ вмѣстѣ съ нимъ на золотыя медали и за тѣ же программы »Іовъ« и »Дочь Іаира« получилъ вмѣстѣ съ медалями право на заграничную командировку.*

Природа надѣлила Полѣнова большимъ художественнымъ чутьемъ, обстановка, въ которой онъ жилъ, развила его вкусъ, и въ результатѣ создался художникъ, влюбленный въ красоту красокъ, поклонникъ разлитой въ мірѣ живописной красоты, и человѣкъ способный сдѣлаться настоящимъ жрецомъ чистаго искусства. Однако время наложило на эти богатства свою руку и направило художника по иному пути. Трудно было увлечься искусствомъ для искусства, когда все передовое въ русскомъ обществѣ, съ легкой руки Чернышевскаго, клеймило позоромъ »безсодержательность« и требовало отъ искусства прежде всего служенія просвѣтительнымъ идеямъ.

Поэтому и заграницей, и вернувшись оттуда, художникъ пишетъ такія же содержательныя картины, какъ и другіе его современники: »Арестъ гугенотки«, »Право господина« (Jus primae noctis),** »Лѣто красное пропѣла« (Гитаристка) и »Забава Цезаря«, любующагося на христіанку, брошенную звѣрямъ.

Однако, уже въ самомъ выборѣ сюжетовъ, далекихъ отъ русской дѣйствительности, сказалось тяготѣнье Полѣнова къ чему то такому, что не увлекало ни жившаго заграницей Рѣпина,

* Одновременно съ Академіей Полѣновъ закончилъ и юридическій факультетъ съ званіемъ кандидата.

** Въ Галлереѣ

ни другихъ ихъ современниковъ. Вліяніе на Полѣнова этого чего то иногда станетъ еще замѣтнѣе, если мы посмотримъ на его живопись и краски. И, дѣйствительно, заграницей Полѣновъ сильно увлекся Фортуни, большимъ виртуозомъ формы и красокъ. Въ этомъ сказалась большая разница между европейски образованнымъ баричемъ Полѣновымъ и вышедшимъ изъ народа Рѣпинымъ. Захваченный въ тиски нарождавшагося передвижничества и поученій Крамского, Рѣпинъ почувствовалъ себя заграницей совершенно чужимъ и не нашелъ пищи своему огромному живописному таланту ни въ картинахъ старыхъ мастеровъ, ни въ новой французской школѣ, тогда какъ Полѣновъ здѣсь очень скоро освоился и опредѣлилъ свои симпатіи; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, самое увлеченье Фортуни, а не кѣмъ либо другимъ, тогда же подчеркнуло наклонность Полѣнова къ красотѣ живописи и нѣкоторой изысканности красокъ. Впрочемъ для русской живописи, это именно тогда и было нужно. Это пришлось какъ разъ ко времени.

очень печальное«, писали г. г. критики — и обнаруживающее упадокъ искусства въ странѣ и отсутствіе серьёзной школы.... Не пейзажу играть первенствующую роль, а мысли и творчеству«. »Потеря такого художника, какъ Полѣновъ, во время такого упадка, который переживаетъ теперь наша школа, и полнѣйшаго оскудѣнья мыслящихъ силъ, есть огромная потеря«.

А между тѣмъ эти пейзажи были какъ разъ наиболѣе искреннимъ и самымъ поэтичнымъ изъ всего, написаннаго Полѣновымъ. Большая часть изъ нихъ проникнута элегіей разрушающагося барства и грустью запущенныхъ парковъ. Какъ будто въ душѣ художника проснулось что то новое, какія то неясныя воспоминанія дѣтства и его неудержимо потянуло

..... въ деревню, въ темный садъ,
Гдѣ липы такъ огромны, такъ тѣнисты,
И ландыши такъ дѣвственно душисты;
Гдѣ круглыя ракиты надъ водой
Съ плотины наклонились чередой.... (Тургеневъ)

Эта тургеневская поэзія дворянскихъ помѣстій была въ русской



62. ПОЛѢНОВЪ, В. Д. Среди учителей

Вскорѣ по возвращеніи Полѣнова изъ заграницы началось возстаніе въ Герцеговинѣ. Сотни русскихъ добровольцевъ потянулись въ Сербію и Полѣновъ, захваченный волною общаго одушевленія, тоже уѣхалъ волонтеромъ къ генералу Черняеву, а затѣмъ, когда русскіе войска двинулись на Дунай, очутился въ качествѣ художника баталиста при главной квартирѣ въ свитѣ наслѣдника Александра Александровича. Однако изъ этихъ опытовъ въ батальной живописи ничего интереснаго не вышло и рядъ картинъ, хотя и былъ художникомъ представленъ Великому Князю, но публикѣ ихъ даже и не показали.

Вернувшись съ Дуная, Полѣновъ, переѣхалъ жить въ Москву, примкнулъ къ симпатичному кружку Саввы Ивановича Мамонтова и подъ вліяніемъ новыхъ впечатлѣній сталъ писать пейзажи: »Московскій дворикъ«, »Лѣтнее утро«, »Бабушкинъ Садъ«, »Черная рѣка«, »Удильщики«, »Кленовая аллея«, »Заросшій прудъ«, »Мельница«, »Горѣлый лѣсъ« и пр. одинъ за другимъ стали появляться на выставкахъ и, разумѣется, очень опечалили критику, которая искренно была огорчена поворотомъ художника отъ историческихъ сюжетовъ къ пейзажу. — »Это явленье

живописи впервые подмѣчена Полѣновымъ и впослѣдствіи стала темою картинъ многихъ другихъ художниковъ. Въ этихъ картинахъ передъ нами Полѣновъ былъ уже не мыслителемъ и не общественнымъ дѣятелемъ. Онъ ничему не поучалъ и ни въ чемъ не хотѣлъ убѣждать. Онъ просто разсказывалъ о пережитыхъ имъ поэтичныхъ минутахъ, о томъ, какъ юношей бродилъ онъ осенью по кленовымъ аллеямъ, усыпаннымъ золотою шурчащею листвою, какъ радостно было смотрѣть по утрамъ на залитой солнцемъ старый бабушкинъ садъ съ купами высокихъ мальвъ, какъ грустно и задумчиво стояли въ томъ саду надъ тихимъ прудомъ неподвижныя ивы. И оттого, что все это было такъ искренно и безискусственно, картины заражаютъ зрителя своимъ настроеньемъ и оставляютъ въ душѣ его впечатлѣнье какого то грустнаго лирическаго стихотворенія.

Самъ Полѣновъ, однако, едва ли придавалъ тогда своимъ пейзажамъ такое значенье. Мало того, быть можетъ, эти пейзажи оказались такими искренними именно потому, что художникъ не придавалъ имъ особеннаго значенья, потому что мысль художника и вся надуманность, созданная въ немъ







общимъ настроеніемъ русскаго искусства, были обращены въ другую сторону, къ другой задачѣ, которая, казалось ему, должна была сдѣлаться цѣлью всей его жизни.

Эта задача была — желаніе написать Христа, истиннаго Христа — человѣка, обаятельнаго въ своей реальной простотѣ и полнаго ослѣпляющаго блеска красоты внутренней.

По разсказамъ Полѣнова, мысль объ этомъ пришла ему въ голову давно, еще тогда, когда въ Петербургѣ онъ впервые увидалъ привезенную изъ Рима картину Иванова. Еще тогда ему пришла въ голову мечта явиться продолжателемъ Иванова и создать Христа, не только грядущаго, но уже пришедшаго въ міръ и свершающаго свой путь среди народа. Какъ бы то ни было, но въ концѣ семидесятыхъ годовъ мысль о такой картинѣ начала серьезно занимать Полѣнова, и въ 1881-мъ году онъ уѣхалъ для собиранія матеріаловъ въ свое первое путешествіе въ Палестину.

Результатомъ путешествія была прежде всего коллекція этюдовъ, выставленная на передвижной выставкѣ.* Этюды большею частью не имѣли прямого отношенія къ картинѣ. Это были яркія записи поразившихъ художника красокъ Востока, кусочки лазурнаго моря, рдѣющія въ тонахъ заката вершины южныхъ горъ, пятна темныхъ кипарисовъ на синемъ глубокомъ небѣ и т. п. Это было нѣчто, полное искренняго увлеченія красочною красотою и въ то же время нѣчто, разрѣшавшее красочныя задачи совершенно новымъ для русскаго художника, необычнымъ для него путемъ. Полѣновъ въ этихъ этюдахъ открывалъ русскому художнику тайну новой красочной силы и пробуждалъ въ немъ смѣлость такого обращенія съ краской, о которомъ тотъ раньше и не помышлялъ.

Теперь, черезъ двадцать лѣтъ, трудно судить о томъ, какъ велико было впечатлѣніе отъ этихъ этюдовъ; русская живопись ушла съ тѣхъ поръ въ пониманіи колорита очень далеко, и оттого эти этюды кажутся иногда нашимъ строгимъ современникамъ »слащавыми« и »вялыми« по техникѣ,** но тѣ, у кого сохранилось воспоминаніе о времени появленія этихъ этюдовъ на выставкѣ, тѣ хорошо помнятъ, что они были для русскаго художника положительнымъ откровеніемъ. Когда этюды были пріобрѣтены П. М. Третьяковымъ и размѣщены въ Галлереѣ, то даже и здѣсь, подходя къ нимъ послѣ залъ Верещагина и Маковскаго, казалось, что входишь въ помѣщеніе съ какимъ-то особымъ яркимъ и чистымъ свѣтомъ. И какими бы ни казались эти этюды намъ теперь, они все-таки были едва ли не первымъ толчкомъ къ исканію русскими художниками колорита и красочной красоты.

Тою же, если не еще большею, виртуозностью красокъ отличалась и выставленная художникомъ вслѣдъ за этюдами картина »Больная« (См. геліогравюру 44-ю). Картина эта очень характерна для Полѣнова. Она была задумана подъ впечатлѣніемъ грустной сцены, видѣнной художникомъ въ Парижѣ, гдѣ бѣдная и заброшенная далеко отъ родины курсистка умирала въ убогой комнаткѣ на рукахъ своихъ подругъ. Тема была грустная, и такую же, разумѣется, грусть должна была навѣвать на зрителя картина, но, принявшись за работу, художникъ увлекся задачей красочнаго настроенія, захотѣлъ передать съ полной силой красивый свѣтъ огня, просвѣчивающаго сквозь зеленый абажуръ лампы; въ результатѣ картина, полная дивныхъ и ликующихъ красокъ, такъ что зритель, смотря на замѣчательно красивый зеленый абажуръ и до обмана просвѣчивающій сквозь него огонекъ,

* Эта коллекція въ числѣ 130 №№ цѣликомъ ...

** А. Н. Бенуа. »Истор. Рус. Живописи«



63. ПОЛѢНОВЪ, В. Д. Тиверіадское озеро.

какъ-то невольно забывалъ о больной и даже не замѣчалъ ея лица и не зналъ, страдаетъ ли она въ тяжеломъ забытьѣ, или спитъ тихимъ сномъ выздоравливающей. Искренній колористъ и художникъ настроенія, влюбленный въ красоту краски, столкнулся въ картинѣ съ художникомъ, заставляющимъ себя писать на совершенно чуждый его душѣ, надуманный сюжетъ, и побѣда осталась за первымъ.

Наконецъ, въ 1887-мъ году на передвижной выставкѣ появилась картина: »Христосъ и Грѣшница«.*

У подножія Іерусалимскаго Храма, освѣщеннаго розовымъ свѣтомъ утренняго солнца, сидѣла, мирно бесѣдуя въ тѣни, группа палестинскихъ жителей, и среди нихъ совсѣмъ такой же, какъ они, въ бѣлой войлочной шапочкѣ,** человѣкъ, съ добрыми, грустными глазами, разсѣянно устремленными на приведенную къ нему »Грѣшницу« и окружающую ее разъяренную толпу.

Вѣрный идеямъ своего времени, Полѣновъ хотѣлъ прежде всего быть объективнымъ, хотѣлъ написать избранную имъ сцену такой, какой ее могъ бы запечатлѣть въ то время случайный фотографъ. Отсюда усиленная забота объ этнографической вѣрности типовъ, костюмовъ и всей обстановки. Вѣрный тѣмъ же завѣтамъ, художникъ хотѣлъ написать Христа-человѣка такимъ же простымъ, какъ и всѣ, его окружающіе. Отсюда выборъ момента, когда Христосъ является лишеннымъ всякой приподнятости, и когда въ немъ говорила только его мудрая кротость всепрощенья, но отсюда же и сведеніе личности Христа къ такой почти заурядной фигурѣ, что вы не только не угадываете ее сразу, но ищете среди другихъ.

* Рисунокъ картины въ Галлереѣ. Снимокъ съ него на стр. 79-ой.

** Шапочку эту одно время пришлось по требованію цензуры (?) удалить съ головы Христа, но затѣмъ она опять водворилась на мѣсто, и въ такомъ видѣ картина долго висѣла въ Зимнемъ дворцѣ, а теперь находится въ Музеѣ Александра III.

Самъ Полѣновъ очень увлекся картиной и не успѣлъ еще закончить ее, какъ въ воображеніи его уже всталъ цѣлый рядъ новыхъ картинъ изъ той же жизни Христа. Христосъ, задумчиво идущій по берегу Генисаретскаго озера, Христосъ-Мечтатель, сидящій на берегу того же озера въ розовыхъ лучахъ восходящаго солнца. Таковы были картины, выставленныя послѣ »Христа и Грѣшницы«, но въ обѣихъ картинахъ пейзажистъ отодвигалъ историка такъ далеко на задній планъ, что даже самъ художникъ назвалъ картины просто: »На Генисаретскомъ озерѣ« и »Мечты«. Если бы картинамъ не предшествовала »Грѣшница« съ такой же фигурой Христа въ бѣлой войлочной шапочкѣ, то ни въ странникѣ на берегу озера, ни въ »Мечтахъ« никто бы не угадалъ Христа.

Возможно, что въ этомъ творчествѣ Полѣнова было своего рода безсознательное исканіе, своего рода предугадываніе новой задачи: создать впечатлѣніе не устарѣвшимъ изображеніемъ величаваго задумчиваго лица Учителя, а чѣмъ-то инымъ, какимъ-то общимъ воздѣйствіемъ на зрителя всей картины; но если даже и такъ, то все равно художнику разрѣшить эту задачу не удалось. Вмѣсто картинъ изъ жизни Христа получились лишь полные свѣта и »евангельскаго« настроенія пейзажи.

Черезъ нѣсколько лѣтъ Полѣновъ предпринялъ новое путешествіе въ Палестину, привезъ много новыхъ этюдовъ и затѣмъ написалъ картину Христосъ Отрокъ »Среди учителей«, но и здѣсь получилось почти то же, что и въ трехъ предыдущихъ картинахъ. Снова передъ зрителями была прохладная тѣнь храма съ пронизывающимъ ее радужнымъ лучемъ солнечнаго свѣта и снова въ этой тѣни сидѣла этнографически вѣрная группа палестинскихъ жителей, среди которой виднѣлся мальчикъ все въ той же бѣлой шапочкѣ (Снимокъ на стр. 80-й).

Гораздо теплѣе и непосредственнѣе были нѣсколько превосходныхъ пейзажей, написанныхъ художникомъ за это же время, въ промежуткѣ между евангельскими картинами, подъ впечатлѣніемъ природы въ красивомъ имѣніи художника на берегу Оки, гдѣ онъ отдыхалъ и проводилъ лѣто. Картины эти: »Золотая осень«, »Ранній снѣгъ«, находящійся въ галлереѣ, и нѣсколько другихъ.

Въ теченіе послѣднихъ лѣтъ художникъ занятъ работою надъ цѣлымъ рядомъ картинъ изъ той же евангельской жизни.

Въ галлереѣ Полѣновъ представленъ очень характерно и полно. Здѣсь, воспроизведенныя геліогравюрой картины: »Московскій дворикъ« (геліоград. 45-я), »На Генисаретскомъ озерѣ« (геліогравюра 46-я), приведенные въ текстѣ: прекрасный рисунокъ »Христа и Грѣшницы« (стр. 79-я), »Бабушкинъ садъ«, »Среди учителей« (стр. 80-я), »Право Господина«, »Больная« (геліогравюра 44-я), »Ранній снѣгъ«, портретъ Рѣпина въ молодости, 18 этюдовъ московскихъ теремовъ, 132 этюда изъ путешествія въ Палестину и три вещи въ залахъ рисунковъ.



64. АЙВАЗОВСКІЙ, И. К. Гурзуфъ ночью.

XI.

ПЕЙЗАЖИСТЫ.

И. К. АЙВАЗОВСКІЙ и Л. Ф. ЛАГОРІО.

Обращаясь къ исторіи русскаго пейзажа во второй половинѣ XIX вѣка, мы должны сначала заглянуть въ мастерскую Воробьева, гдѣ въ тридцатыхъ и сороковыхъ годахъ выдвинулись Айвазовскій и затѣмъ Лагоріо.

Иванъ Константиновичъ Айвазовскій (или вѣрнѣе Гайвазовскій), сынъ разорившагося ѳеодосійскаго купца, родился въ 1817-мъ году, учился въ мѣстномъ уѣздномъ училищѣ и скоро обратилъ на себя вниманіе архитектора Коха, который, подмѣтивъ въ мальчикѣ большія способности къ живописи, познакомилъ его съ первыми пріемами рисованія и перспективой.

Затѣмъ Айвазовскимъ заинтересовался Ѳеодосійскій Градоначальникъ Казначеевъ. Онъ опредѣлилъ мальчика въ гимназію, и, когда его рисунки случайно попались пріѣхавшей въ Ѳеодосію фрейлинѣ Нарышкиной, то она была такъ поражена его способностями, что взяла рисунки съ собой въ Петербургъ и представила ихъ Императору Николаю Павловичу, а государь приказалъ опредѣлить 16-ти-лѣтняго Айвазовскаго въ Академію Художествъ въ классъ Воробьева. Вмѣстѣ съ тѣмъ юношу поручили вниманію жившаго въ Петербургѣ француза мариниста Таннера, и занятія Айвазовскаго пошли съ такимъ успѣхомъ, что уже черезъ годъ онъ удостоился на академической выставкѣ серебряной медали за этюдъ воздуха надъ моремъ.

Успѣхъ этотъ, однако, едва не стоилъ Айвазовскому всей его карьеры. Юноша выставилъ этюдъ безъ разрѣшенья Таннера, этотъ послѣдній разсердился, пожаловался на своего ученика государю, и этюдъ приказано было убрать съ выставки. Скоро, однако, извѣстный Жуковскій и баталистъ Зауэрвейдъ объяснили государю, въ чемъ было дѣло, государь потребовалъ злополучный этюдъ къ себѣ и такъ остался имъ доволенъ, что даже приказалъ выдать Айвазовскому тысячу рублей и назначилъ его сопровождать великаго князя Константина Николаевича въ его плаваньѣ по Финскому заливу.

Результатомъ этого плаванія былъ рядъ первыхъ картинъ Айвазовскаго; за нихъ ему выдали всѣ установленныя медали и онъ быстро сдѣлался однимъ изъ популярнѣйшихъ русскихъ пейзажистовъ не только дома, но и за границей. Такъ, въ 1840-мъ году за картину »Хаосъ«, съ носящимся надъ нимъ въ видѣ свѣтлаго облака Ликомъ Творца, Айвазовскому была присуждена золотая медаль папы, а Флоренція даже предложила художнику дать свой портретъ для помѣщенія въ музей Уффици честь, которой до того времени изъ русскихъ художниковъ удостоился только одинъ Кипренскій.

Привести списокъ хотя бы главнѣйшихъ картинъ Айвазовскаго очень трудно. Плодовитость его и быстрота, съ которой онъ воспроизводилъ то на огромныхъ, то на микроскопическихъ полотнахъ свои излюбленные мотивы, были изумительны. Можно смѣло сказать, что въ Россіи не было болѣе плодовитаго художника и что написано Айвазовскимъ за его жизнь не сотни, а тысячи полотенъ.

Сюжеты ихъ были довольно разнообразны. Тутъ были и виды кавказскихъ ущелій, и малороссійскіе пейзажи, и виды

всевозможныхъ неаполитанскихъ и константинопольскихъ окрестностей и даже »Отара овецъ, бросающихся въ море во время бури«, но только одно изображеніе моря дѣйствительно ставитъ Айвазовскаго въ ряды крупнѣйшихъ русскихъ художниковъ и заноситъ его имя на страницы исторіи русскаго искусства. Море Айвазовскій дѣйствительно любилъ, любилъ искренно и горячо. Онъ чувствовалъ его эпическую поэзію, чувствовалъ его мощную стихійную жизнь и передавалъ ихъ иногда удивительно сильно и ярко. (Къ такимъ лучшимъ его картинамъ принадлежитъ и помѣщенное въ геліогравюрѣ 47-й »Черное море«).

Въ передачѣ морского простора Айвазовскій достигъ большого совершенства, и если даже допустить, что на его развитіи сказалось вліяніе Тёрнера, занесенное въ Россію Таннеромъ, то все-таки нельзя не признать и за самимъ Айвазовскимъ большой силы и такого умѣнья передавать морскую волну, какого до него не было ни у кого изъ русскихъ пейзажистовъ.

Къ сожалѣнію, однако, талантъ Айвазовскаго все-таки не развернулся во всю свою величину. Въ погонѣ за дешевымъ успѣхомъ, захваленный со всѣхъ сторонъ и жадно раскупаемый, онъ скоро успокоился на нѣсколькихъ удачно схваченныхъ мотивахъ морской волны, тихаго заката или лунной ночи на морѣ, и затѣмъ въ сотняхъ экземпляровъ сталъ повторять одни и тѣ же мотивы, разнообразя лишь подробности и дешевя то, что сначала было такъ ярко и талантливо подмѣчено имъ и передано на полотнѣ.

Краски Айвазовскаго также доказываютъ его крупный живописный талантъ. Несмотря на всю условность его прозрачныхъ волнъ, его »Закатовъ« и »Восходовъ солнца на морѣ«, за ними нельзя не признать силы и свѣта. Если же вспомнить, какъ вообще черна и тускла была русская живопись пятидесятыхъ годовъ, то станетъ вполнѣ понятнымъ, почему у Айвазовскаго было такъ много поклонниковъ.

Айвазовскій умеръ восьмидесяти трехъ лѣтъ въ 1900-мъ году, и, такимъ образомъ, передъ его глазами прошло и увлеченіе русскихъ художниковъ »содержательнымъ« жанромъ, и нарожденіе русскаго реальнаго пейзажа, но на немъ все это осталось почти безъ вліянія. До самой смерти онъ не измѣнилъ себѣ и остался романтикомъ. До самой смерти его не интересовала природа сама по себѣ. Достойной вниманія она казалась ему только въ исключительные моменты и въ особомъ, нарядномъ видѣ. Отъ этого излюбленными мотивами Айвазовскаго были: буря съ прорвавшимся сквозь тучи лучемъ солнца, эффекты заката, переливы зеленоватыхъ и синихъ красокъ въ прозрачной волнѣ и т. п.

Айвазовскому, какъ романтику, казались

. . . . нужны:
Пустыни, волнъ края жемчужны
И моря шумъ, и груды скалъ,
И гордой дѣвы идеалъ,
И безъименныя страданья ..

Въ періодъ увлеченія натурализмомъ Айвазовскому дѣлали не мало упрековъ за то, что море его оставалось тѣмъ же самымъ и у »хладныхъ финскихъ скалъ«, и у »береговъ Колхиды«, у острова Мадейры, и у полярнаго круга. Въ глазахъ Айвазовскаго море, дѣйствительно, никогда не было моремъ даннаго мѣста, моремъ Крымскихъ береговъ или моремъ холодной Балтики; оно никогда не было ни фотографическимъ снимкомъ, ни этюдомъ. Это былъ синтезъ моря, широкое его обобщеніе и представленіе о немъ, какъ о стихіи, одинаково повсюду очаровательной по своей могучей красотѣ.

Если узкимъ поклонникамъ натурализма картины Айвазовскаго казались ходульными и напыщенными, то это не мѣшало цѣнить его людямъ съ дѣйствительнымъ художественнымъ чутьемъ. Крамского трудно упрекнуть въ недостаткѣ приверженности къ натурализму, но и онъ чувствовалъ и понималъ красоту маринъ Айвазовскаго.

— »Айвазовскій, кто бы и что ни говорилъ, есть звѣзда первой величины, во всякомъ случаѣ,—пишетъ онъ въ одномъ изъ писемъ къ Суворину:—и не только у насъ, а и въ исторіи искусства вообще. Между 3—4 тысячами №№, выпущенныхъ Айвазовскимъ въ свѣтъ, есть вещи феноменальныя, и навсегда таковыми останутся, напримѣръ, »Море« у Третьякова... Въ ней ничего нѣтъ, кромѣ неба и воды, но вода — это океанъ безпредѣльный, не бурный, но колыхающійся,



65. ЛАГОРІО, Л. Ф. Фонтанъ Аннибала

суровый, безконечный, а небо, если возможно, еще безконечнѣе. Это одна изъ самыхъ грандіозныхъ картинъ, какія я знаю. Къ ней именно приложимо выраженіе библейское: »Духъ Божій носящеся надъ бездною«.

»Сорокъ лѣтъ уже прошло съ тѣхъ поръ, какъ имя Айвазовскаго сдѣлалось извѣстно, - пишетъ онъ въ другомъ мѣстѣ въ статьѣ для печати.— Талантъ его слишкомъ давно оцѣненъ по достоинству, и печатью, и обществомъ, и потому пускаться вновь въ критическіе разговоры дѣло излишнее. Что могъ бы позволить себѣ критикъ — это подводить итоги, но въ виду новыхъ подвиговъ оказывается и это не совсѣмъ удобно. Никто не можетъ сказать, чѣмъ можетъ разрѣшиться въ будущемъ И. К. Айвазовскій. Одно время, лѣтъ 10 назадъ, казалось, что талантъ его исписался, изсякъ, и что онъ только повторяетъ себя, и чѣмъ дальше, тѣмъ слабѣе, но въ послѣднее время онъ далъ опять доказательство своей огромной живучести. Въ прошломъ году было 4—5 картинъ замѣчательныхъ, а въ этомъ году одна, называемая »Передъ бурей«, была такого высокаго художественнаго содержанія, что величіе океана и небесъ, этихъ двухъ стихій, подавляющихъ человѣка, было передано съ небывалою у самого Айвазовскаго силою.



Въ галлереѣ Айвазовскій представленъ четырьмя вещами: »Черное море« (геліогр. 47-я), »Гурзуфъ ночью« (сним. на стр. 83-ей), »Радуга«, »Въ Ѳеодосіи« и »Морской берегъ«, а также небольшой сепіей.

Левъ Феликсовичъ Лагоріо обладалъ гораздо меньшимъ талантомъ и шелъ частью за Айвазовскимъ, частью за своими заграничными учителями, частью же, въ послѣднія десятилѣтія, даже за художниками-реалистами. Отъ этого картины его никогда не имѣли того серьезнаго успѣха, какимъ пользовался Айвазовскій. Къ тому же отъ нихъ всегда вѣяло холодкомъ, какимъ-то безразличіемъ эклектизма и отсутствіемъ настоящаго художественнаго темперамента.

Сынъ Неаполитанскаго консула въ Ѳеодосіи* Лагоріо съ дѣтства сталъ рисовать все, что приходило въ голову, но затѣмъ увидалъ работы пріѣзжавшаго на родину Айвазовскаго, и пристрастился къ изображенію моря. Тотъ же самый Казначеевъ, который помогъ Айвазовскому, обратилъ вниманіе и на Лагоріо. Онъ взялъ его съ собою въ Петербургъ и въ 1843-мъ году опредѣлилъ пенсіонеромъ герцога Лейхтенбергскаго въ Академію, въ классъ Воробьева, который быстро полюбилъ Лагоріо, всегда очень интересовался его работами и даже считалъ его лучшимъ изъ своихъ учениковъ.

Въ 1848-мъ и 50-мъ гг. Лагоріо получилъ золотыя медали за видъ въ окрестностяхъ Выборга и »Болото на Лисьемъ Носу«, принялъ русское подданство и въ 1855-мъ году былъ посланъ за границу.

Лагоріо вообще много путешествовалъ по Россіи и за границей и написалъ большое количество всевозможныхъ пейзажей, но видное положеніе завоевалъ себѣ только въ академическихъ кружкахъ. Въ 1905-мъ г. Лагоріо умеръ.

Въ галлереѣ онъ представленъ десятью произведеніями, и одно изъ нихъ »Фонтанъ Аннибала« воспроизведено на стр. 84-й.

Хотя Айвазовскій и Лагоріо долгое время считались лучшими русскими пейзажистами, но, разумѣется, въ нихъ было очень мало русскаго. Они не только не чувствовали поэзіи и красоты русской природы, но даже и не замѣчали ея. Въ русскомъ пейзажѣ они не находили ничего, достойнаго вниманія; онъ казался имъ для этого слишкомъ ненаряднымъ и бѣднымъ. Если же Айвазовскій иногда и брался за какой-нибудь эффектный мотивъ заката въ степи или освѣщенныя вечернею зарею малороссійскія хаты, то эти пейзажи выходили такими же, какими ихъ могъ бы изобразить и заѣзжій художникъ иностранецъ.

Настоящими художниками русскаго пейзажа, открывшими и разработавшими его, были другіе, по большей части примкнувшіе къ передвижникамъ. Къ нимъ мы и перейдемъ.

* Родился тамъ же въ 1827-мъ г.

И. И. ШИШКИНЪ и М. К. КЛОДТЪ.

Другіе дни, другіе сны.
Смирились вы, моей весны
Высокопарныя мечтанья,
И въ поэтическій бокалъ
Воды я много подмѣшалъ.
Иныя мнѣ нужны картины.
Люблю песчаный косогоръ,
Передъ избушкой двѣ рябины,
Калитку, сломанный заборъ,
На небѣ сѣренькія тучи,
Передъ гумномъ соломы кучи
Да прудъ подъ сѣнью ивъ густыхъ
Раздолье утокъ молодыхъ

(А. Пушкинъ)

Наступившее въ концѣ пятидесятыхъ годовъ общее увлеченье реализмомъ неизбѣжно должно было толкнуть русскаго художника къ изображенію родной природы. И, дѣйствительно, въ шестидесятыхъ годахъ И. И. Шишкинъ и баронъ М. К. Клодтъ принимаются изучать русскіе лѣса, желтѣющія нивы, обсаженныя березами дороги и т. п. Признавая вмѣстѣ съ Чернышевскимъ, что искусство должно воспроизводить дѣйствительность, эти художники неизбѣжно и прежде всего должны были приняться за точную и тщательную копировку природы. Передать на полотнѣ видимую картину такъ, чтобы она была точь-въ-точь похожа на дѣйствительность, — такова была задача художника, и онъ вѣрилъ, что картина его выйдетъ тѣмъ лучше, чѣмъ больше будетъ на ней скопировано подробностей. Отсюда протокольный характеръ многихъ картинъ Шишкина и Клодта, загроможденіе ихъ ненужными деталями, тщательное выписываніе разныхъ мелочей и вызываемая этимъ мертвенность и сухость. Все это было неизбѣжнымъ. Неудовлетворенный тѣмъ синтезомъ, который былъ въ топографическихъ пейзажахъ Щедрина, ландшафтахъ Чернецовыхъ или романтическихъ феееріяхъ Айвазовскаго, художникъ долженъ былъ обратиться къ анализу русскаго пейзажа, къ изученію русской природы во всѣхъ подробностяхъ ея формъ. Во многихъ работахъ Шишкина и Клодта сквозитъ, однако, и жизнь этой природы. Несмотря на всю засушенность такихъ пейзажей, какъ »Пашня«, »Лѣсныя дали« или »Большая дорога осенью«,* въ нихъ уже чувствуется и просторъ русскихъ полей, и что-то уютное, родное. Точно также и въ позднѣйшихъ рисункахъ Шишкина (особенно въ его рисункахъ углемъ) сквозитъ поэзія русскаго лѣса. При этомъ Шишкинъ и Клодтъ точно по уговору раздѣлились и стали изучать свою родную природу въ двухъ ея формахъ. Шишкина тянуло въ лѣсъ, въ самую его чащу и всего больше въ чащу сосноваго бора. Клодта, наоборотъ, влекли къ себѣ поля и ихъ просторъ. При этомъ Шишкинъ почти исчерпалъ все, что можно было найти въ лѣсу съ его точки зрѣнія, а Клодтъ, если и не достигъ этого, то все же ярко намѣтилъ тотъ путь, по которому пошли другіе его товарищи.

* Родился тамъ же въ 1827-мъ г.

* В. Ѣ. въ галлереѣ.

Иванъ Ивановичъ Шишкинъ родился въ 1831-мъ году въ купеческой семьѣ въ г. Елабугѣ, въ самомъ сердцѣ вятскихъ лѣсовъ. Учиться онъ началъ сначала въ Казанской гимназіи, но изъ пятаго класса вышелъ, уѣхалъ въ Москву, пробылъ четыре года въ училищѣ Московскаго Художественнаго Общества, а затѣмъ въ 1847-мъ году поступилъ въ Академію въ классъ Воробьева. Здѣсь въ 1860-мъ году онъ получилъ большую золотую медаль за виды Кукко и уѣхалъ за границу, сначала въ Мюнхенъ, затѣмъ въ Женеву, знакомиться съ работами Калама, и, наконецъ, въ Дюссельдорфъ, который въ это время считался центромъ настоящей пейзажной живописи.

Объ этомъ пребываніи Шишкина за границей сохранилось много не лишенныхъ юмора анекдотовъ. Грубоватый по натурѣ и почти совсѣмъ не знавшій языковъ Шишкинъ попадалъ въ разныя комичныя положенія и, благодаря наклонности кутнуть, даже и въ непріятныя столкновенія съ нѣмецкими буршами и полиціей. Не разъ помогало ему здѣсь и его атлетическое сложеніе. Въ своихъ работахъ, однако, Шишкинъ не всегда сохранялъ такую же упрямую самобытность. Благодаря этому Дюссельдорфскій музей повѣсилъ у себя его рисунки перомъ рядомъ съ рисунками лучшихъ Европейскихъ мастеровъ, но самому Шишкину въ картинахъ такъ и не пришлось отдѣлаться отъ Дюссельдорфскихъ вліяній. Только въ позднѣйшихъ рисункахъ углемъ и въ нѣсколькихъ этюдахъ* Шишкинъ является самимъ собой и художникомъ, способнымъ чувствовать поэзію, и эти работы его останутся навсегда въ ряду лучшихъ русскихъ пейзажей.

Крамской прекрасно характеризовалъ Шишкина въ одномъ изъ писемъ къ Васильеву: »Шишкинъ васъ просто изумляетъ своими познаніями.... Когда онъ передъ натурой.... то точно въ своей стихіи; тутъ онъ и смѣлъ, и ловокъ, не задумывается; тутъ онъ все знаетъ, какъ что и почему. Но когда нужно нѣчто другое, то....** Я думаю, что это единственный у насъ человѣкъ, который знаетъ пейзажъ ученымъ образомъ, въ лучшемъ смыслѣ, и только знаетъ. Но у него нѣтъ тѣхъ душевныхъ нервовъ, которые такъ чутки къ шуму и музыкѣ въ природѣ, и которые особенно дѣятельны не тогда, когда заняты формой и когда глаза ее видятъ, а, напротивъ, когда живой природы нѣтъ уже передъ глазами, а остался въ душѣ общій смыслъ предметовъ, ихъ разговоръ между собой и ихъ дѣйствительное значеніе въ духовной жизни человѣка, и когда настоящій художникъ, подъ впечатлѣніями природы, обобщаетъ свои инстинкты, думаетъ пятнами и тонами и доводитъ ихъ до того ясновидѣнья, что стоитъ ихъ только формулировать, чтобы его поняли.... Конечно, и Шишкина понимаютъ. . но что бы это было, если бы у него была еще струнка, которая могла бы обращаться въ пѣсню. Ну, чего нѣтъ, того нѣтъ. Шишкинъ и такъ хорошъ.... но дальше нужно другое. Что - Вы, надѣюсь, понимаете. Шишкинъ.... это человѣкъ школа.... но вѣдь послѣ школы наступаетъ жизнь«.

»Лѣсъ былъ источникомъ его радостей и наслажденій говоритъ другой писавшій о Шишкинѣ художникъ *** — но наслажденій.... безъ всякаго оттѣнка восторженности и фантастичности, столь не свойственныхъ его уравновѣшенной натурѣ«

* Въ родѣ »Этюда сосенъ« въ галлереѣ.
** Многоточие Крамского.
*** Далькевичъ. »Журн. иск. и худ. пр.

«Онъ любилъ лѣсъ, но вѣтви старыхъ сосенъ не разсказывали ему никакихъ преданій, и тайники вѣкового бора не были населены въ его представленіи сказочными героями и чудовищами.... Онъ любилъ лѣсъ за то, что было въ немъ мощнаго, сильнаго, бодраго, жизнерадостнаго, что такъ гармонировало и соотвѣтствовало его здоровой натурѣ. Сосновый стволъ »въ три обхвата« приводилъ его въ восторгъ именно потому, что онъ былъ въ три обхвата, т. е. отличался необыкновенною мощью.... Какъ человѣкъ здоровый и уравновѣшенный, онъ не способенъ былъ.... на крайнія увлеченья; ни въ какіе моменты отъ него не ускользала реальная жизнь



66. ШИШКИНЪ, И. И. Паутина въ лѣсу (рис. углемъ)

лѣса со всѣми ея подробностями; онъ такъ и переносилъ ихъ на холстъ, ничего не подчеркивая и ничего не выбрасывая, ничѣмъ не жертвуя для того, чтобы усилить передачу одного только настроенія. Такимъ образомъ все творческое, поэтическое никогда не было выдвинуто въ картинахъ Шишкина на первый планъ». .

Здоровая, уравновѣшенная бодрость была вообще отличительной чертою Шишкина. Люди, знавшіе его, вспоминаютъ о немъ, какъ о мощной, почти богатырской фигурѣ »старика« съ поразительной неутомимостью, »съ львиной гривой сѣдыхъ волосъ, съ плечами въ косую сажень, съ широкими размашистыми движеніями, съ сильнымъ голосомъ и здоровымъ смѣхомъ«, но поэзіи было въ немъ все-таки мало.

Въ галлереѣ цѣлый рядъ произведеній художника. Всего двадцать семь картинъ и восемь рисунковъ и между ними







такія превосходныя вещи, какъ, напримѣръ: »Утро въ сосновомъ лѣсу« (геліогравюра 48-я), »Рожь« (геліогр. 49-я), »Сосны, освѣщенныя солнцемъ« этюдъ сосенъ и т. п. На стр. 86-й помѣщенъ снимокъ съ одного изъ характерныхъ рисунковъ Шишкина.

Баронъ Михаилъ Константиновичъ Клодтъ фонъ-Юргенсбургъ, двоюродный братъ жанриста, родился въ Петербургѣ въ 1832 г., началъ свое образованіе въ горномъ кадетскомъ корпусѣ и только 19-ти лѣтъ перешелъ въ классъ М. Н. Воробьева, въ Академію, которую и окончилъ черезъ семь лѣтъ, получивъ вмѣстѣ съ золотою медалью



67. КЛОДТЪ, М. К. Вечерній видъ въ [illegible]

право на поѣздку за границу. Здѣсь онъ посѣтилъ Швейцарію и сѣверъ Франціи, но затѣмъ, подобно Перову, затосковалъ по родинѣ, сталъ проситься домой и получилъ разрѣшеніе продолжать свое пенсіонерство, путешествуя по Россіи. Извѣстность Клодта началась не съ его заграничныхъ работъ, а послѣ того, какъ онъ выставилъ въ 1861 году рядъ пейзажей, написанныхъ въ Орловской губерніи. Лучшія вещи Клодта въ галлереѣ, это »На пашнѣ« (см. геліогр. 50-ю), »Лѣсная даль въ полдень«, »Большая дорога осенью«, »Закатъ солнца«, »Вечерній видъ въ деревнѣ« (сним. на стр. 87-й) и, кромѣ того, въ отдѣлѣ рисунковъ находится исполненная Клодтомъ сепія.

Въ пейзажахъ Клодта русская публика увидала русскую природу такою, какою она видѣла ее всюду вокругъ себя, и съ удивленіемъ почувствовала ея красоту. При этомъ Клодтъ былъ заинтересованъ уже не столько внѣшнимъ видомъ, сколько интимною жизнью природы, и это составляетъ безспорно его преимущество передъ Шишкинымъ, — говоритъ въ своей исторіи русской живописи А. Н. Бенуа. — Онъ »былъ художникомъ, безгранично влюбленнымъ въ свою родину. Его сладенькіе и прилизанно написанные пейзажики все же говорятъ о чуткомъ его сердцѣ и даже иногда (въ »Лѣсныхъ даляхъ«) объ его пониманіи грандіознаго, величественнаго.... Въ его »Большой дорогѣ« 1863 г. уже проглядываетъ, несмотря на плохую живопись и жалкія краски, очень искреннее настроеніе осенняго тоскливаго ненастья, въ его »Лѣсныхъ даляхъ« — наивно, но довольно убѣдительно, переданы просторъ и ширь тонущаго въ сѣрой лѣтней мглѣ лѣсного океана, и въ особенности въ его »Пашнѣ« есть какой-то намекъ на прославленіе, на пониманіе странной прелести и красоты земли, когда она весной, — плоская и безконечная, черная, взрытая плугомъ, — вбираетъ въ себя животворящіе лучи солнца«.

Но все-таки Клодтъ былъ слишкомъ слабымъ поэтомъ для того, чтобы эта красота пейзажа развернулась въ его картинахъ достаточно глубоко.

Это была какъ у Шишкина, такъ и у Клодта, скорѣе анатомія русскаго пейзажа, чѣмъ его физіологія. Надо было еще одухотворить эту форму, вдохнуть въ нее поэзію жизни, и это сдѣлали Васильевъ и Саврасовъ, художники, блеснувшіе въ русскомъ искусствѣ яркимъ метеоромъ и затѣмъ трагически сошедшіе со сцены.

Ѳ. А. ВАСИЛЬЕВЪ, А. К. САВРАСОВЪ И ДР.

Ѳедоръ Александровичъ Васильевъ, сынъ мелкаго почтамтскаго чиновника, родился въ Петербургѣ въ 1850-мъ г. Съ дѣтства его окружала такая нужда, что уже въ 12 лѣтъ онъ долженъ былъ добывать себѣ хлѣбъ и поступилъ въ почтальоны на трехрублевое жалованье, хотя тянуло его совсѣмъ въ другую сторону, къ искусству. Страсть рисовать стала проявляться у мальчика въ самомъ раннемъ возрастѣ и цѣлыми вечерами онъ рисовалъ, изводя бумагу, карандаши и чернила. Родные смотрѣли на это сначала какъ на пустую забаву, но затѣмъ стали задумываться и показали рисунки своему родственнику, нѣкоему Ковалевскому, писавшему тогда объ искусствѣ, и просили его совѣта. Ковалевскій, какъ это

ни странно, дарованья мальчика не угадалъ, рисунковъ не одобрилъ и посовѣтовалъ бросить баловство, предрекая, что ни къ чему толковому это не поведетъ. Мальчикъ, однако, былъ упрямъ. Страсть брала свое; онъ бросилъ службу и началъ посѣщать рисовальную школу Общества Поощренія, а для добыванія кое-какихъ средствъ сталъ работать у антикваріевъ надъ реставраціей картинъ. Въ школѣ Васильева очень скоро замѣтили; онъ быстро перезнакомился съ художниками, а Шишкинъ сталъ даже руководить его занятіями. Дѣло пошло впередъ съ удивительнымъ успѣхомъ и черезъ два года, вернувшись съ лѣтнихъ этюдовъ на Валаамѣ, семнадцатилѣтній Васильевъ положительно поразилъ всѣхъ своими работами. Объ немъ заговорили, на четвергахъ художественной артели онъ сдѣлался желаннымъ гостемъ, и мало по малу съ нимъ перезнакомились всѣ будущіе передвижники. Здѣсь же на одномъ изъ четверговъ встрѣтились съ нимъ Рѣпинъ и Крамской.

»Съ перваго шага онъ меня поразилъ — и непріятно«, говоритъ Крамской. Его манеры были самоувѣренны, безцеремонны и почти нахальны; въ 17 лѣтъ онъ не отличался молчаливостью и скромностью.... Замѣчу, что первое впечатлѣніе быстро изгладилось, такъ какъ все это было чрезвычайно наивно и показывало только, что у него были замашки, хватавшія очень далеко.... При дальнѣйшихъ встрѣчахъ, я постоянно и долго его наблюдалъ.... И я долженъ



68. ВАСИЛЬЕВЪ, Ѳ. А. Крымскій видъ въ горахъ.

сознаться, что часто онъ приводилъ меня прямо въ восторгъ чистотою и свѣжестью чувства, мѣткостью сужденій и безпредѣльною откровенностью своего умственнаго механизма«. Крамской скоро даже сдружился съ юношей и затѣмъ сдѣлался горячимъ его поклонникомъ. Выставивъ нѣсколько заинтересовавшихъ всѣхъ картинъ и эскизовъ, въ 71-мъ году двадцатилѣтній Васильевъ прислалъ на выставку Общества Поощренія свою »Оттепель«, картину, въ которой впервые



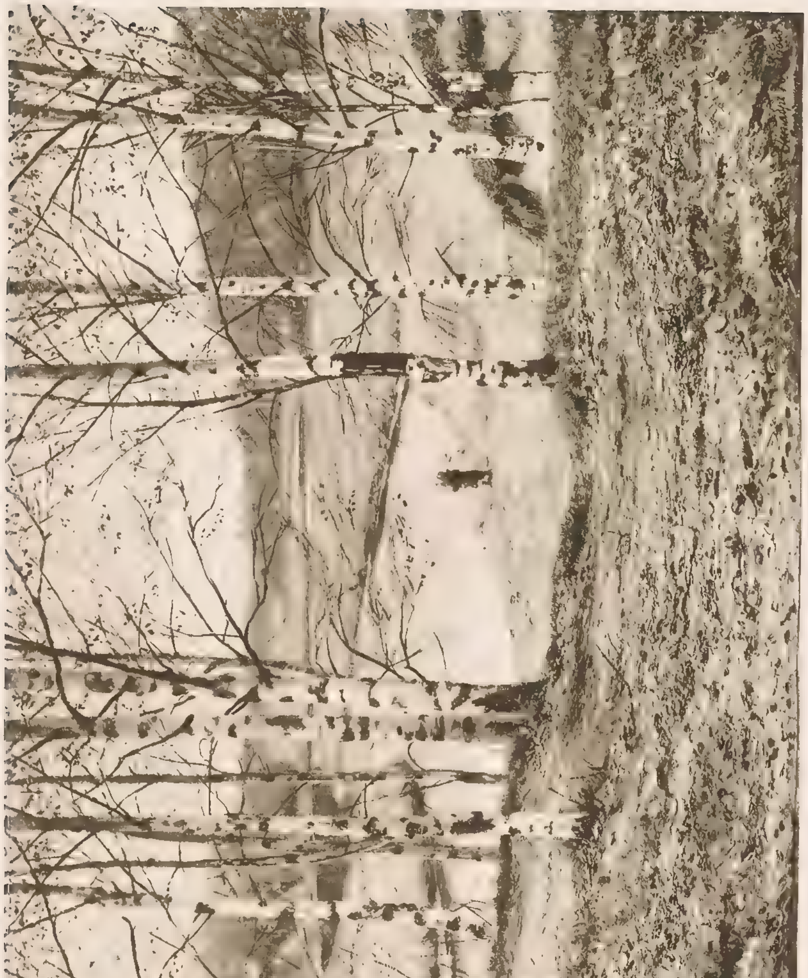
69. ВАСИЛЬЕВЪ, Ѳ. А. Лодка на Черномъ морѣ

съ такой яркостью и силой была передана поэзія русской весны (см. гелиогравюру 51-ю), и сразу сталъ знаменитостью. Взоры всего молодого художественнаго кружка обратились на него, въ надеждѣ, что ему, какъ говоритъ Крамской, »суждено было внести въ русскій пейзажъ то, чего послѣднему и недоставало, и недостаетъ: поэзіи при натуральности исполненія«.

Личная жизнь Васильева складывалась, однако, въ это время далеко не такъ благопріятно, и прежде всего потому, что ему измѣнило здоровье. Въ томъ же году, когда была написана »Оттепель«, Васильевъ сильно простудился, сталъ кашлять, и врачи опредѣлили быстро развивавшуюся чахотку. Но этого было мало. Мѣщанская управа, въ виду наступленія призывного возраста, вдругъ арестовала Васильева и отказала ему въ выдачѣ паспорта до внесенія 1000 руб. залога. Крамской, Мясоѣдовъ, Ге и др. художники очень быстро собрали и внесли эту сумму и пустили въ ходъ всѣ свои связи, чтобы побудить Академію выдать Васильеву званіе класснаго художника 1-й степени и этимъ избавить его отъ солдатчины, но Академія, вѣрная своей канцелярщинѣ, хотя и согласилась, но лишь подъ условіемъ, чтобы Васильевъ сдалъ всѣ экзамены. Напрасно убѣждали Академію, что Васильеву не до экзаменовъ, что ему надо спасать жизнь. Академія была непреклонна, и Васильевъ такъ и уѣхалъ безъ всякаго званія въ Крымъ, куда его отправили Крамской и другіе друзья, добившіеся, чтобы Общество Поощренія взяло на свое попеченіе больного. Благодаря этому, съ матеріальной стороны Васильевъ на нѣкоторое время былъ въ Крыму обезпеченъ. Онъ принялся горячо работать. Картины: »Мокрый лугъ«, »Крымскій видъ«, »Барки« и пр., одна за другой выходили изъ-подъ его кисти и появлялись на выставкахъ, а рядомъ съ ними накоплялись прекрасные этюды и рисунки. Каждую новую работу друзья Васильева встрѣчали съ неподдѣльнымъ восторгомъ и всячески старались его поддержать и ободрить.







но все было напрасно. Болѣзнь дѣлала свое, и черезъ два года Васильева не стало, хотя ему было всего 23 года.

Любопытно, что Васильевъ такъ и умеръ, не дождавшись отъ Академіи просимаго званія. Не задолго до его смерти



70 ВАСИЛЬЕВЪ, Ѳ. А. [illegible]

Академія категорически ему отказала и, точно въ насмѣшку, выслала званіе вольнаго общника, дипломъ, который не только не давалъ никакихъ льготъ, но даже не могъ служить видомъ на жительство. Для Васильева этотъ отказъ былъ особенно тяжелъ, потому что мѣщанскій паспортъ затеряли въ Обществѣ Поощренія, Васильевъ оказывался безпаспортнымъ и, благодаря этому, вопросъ о заграничной поѣздкѣ откладывался въ долгій ящикъ, а на эту поѣздку больной возлагалъ большія надежды.

»Мать его потомъ разсказывала, — пишетъ Крамской, — что, когда онъ прочелъ это извѣстіе, то простоялъ съ полчаса посрединѣ комнаты неподвижно, затѣмъ совсѣмъ убитый сказалъ: »Все кончено!«, слегъ и уже не вставалъ«.

Въ перепискѣ Васильева съ Крамскимъ мы находимъ богатый матеріалъ для характеристики этого замѣчательнаго художника. Когда перечитываешь эти письма, передъ глазами яркимъ образомъ встаетъ личность этого недюжиннаго человѣка, отмѣченнаго большимъ талантомъ, энергичнаго, пламенно увлекающагося и вѣрящаго въ свое призваніе. Прямой и до крайности искренній, онъ быстро побѣждалъ даже и въ томъ случаѣ, если первое впечатлѣніе было не въ его пользу. Это была настоящая аристократическая натура, полная какого-то врожденнаго благородства, настолько аристократическая, что многимъ даже казалось невѣроятнымъ появленіе его въ придавленной нуждою чиновничьей семьѣ, откуда и сложилась, вѣроятно, легенда, что онъ былъ сыномъ не своего отца, а какого-то графа. И вмѣстѣ съ тѣмъ у Васильева не было даже тѣни самомнѣнія, самонадѣянности и т. п. Наоборотъ, письма его полны сомнѣній въ своихъ силахъ и недовольства собою.

Не слѣдуетъ, однако, думать, чтобы Васильевъ работалъ безъ вѣры въ себя и въ путь, которымъ шелъ. Нѣтъ, онъ прекрасно понималъ, что дѣлалъ и что ему слѣдовало дѣлать. »Что картина эта не похожа на другія — правда сущая«, — пишетъ онъ въ одномъ изъ писемъ Крамскому. »Но въ ней есть еще сходство съ русской школой по одеждѣ и по неглиже. Это меня смущаетъ больше всего не потому, что я предпочитаю школы иностранныя, а потому, что я не хочу ни той, ни другой, и меня терзаетъ мысль, что я еще не скоро этого добьюсь«. »Я знаю, что мои картины совершенно лишены тона, т. е. колорита« — пишетъ онъ въ другомъ письмѣ — »и это не потому, что я не могу писать колоритно. Я просто думаю, что мой жанръ самъ безъ моего желанія исключаетъ колоритъ въ томъ смыслѣ, какъ его всѣ понимаютъ...«.

Васильевъ чувствовалъ »тоскующую поэзію« своихъ картинъ не меньше Крамскаго, чувствовалъ ихъ музыкальность, но въ душѣ его было такъ много не поддававшагося его кисти, въ природѣ онъ прозрѣвалъ такъ много неуловимаго и вмѣстѣ съ тѣмъ самаго существеннаго, что картины, какъ результатъ работы, какъ итогъ переживаемаго имъ, не могли его удовлетворять. Отсюда постоянная смѣна настроенія: то восторгъ передъ природой, которую онъ благословляетъ, и увлеченіе картиной, то полное въ ней разочарованіе.

Значеніе Васильева въ исторіи русскаго пейзажа очень велико. Съ его »Оттепелью«, точно такъ же, какъ и съ по-



71 САВРАСОВЪ, А. К. Проселокъ

слѣдовавшими за ней Саврасовскими »Грачами«, русскій пейзажъ выходитъ на свою настоящую дорогу и является русскимъ не только по своимъ формамъ, но и по своей поэзіи, по заложенному въ него чувству. Правда, у Васильева это не было

новаторствомъ, не было открытіемъ новыхъ путей, не было поворотомъ искусства въ другую сторону. До какого-либо поворота русскому пейзажу тогда было еще далеко. Но это былъ большой и очень существенный шагъ впередъ. Шагъ этотъ былъ настолько великъ, что затѣмъ понадобилось чуть не цѣлое десятилѣтіе для того, чтобы явился Левитанъ и могъ продолжать начатое Васильевымъ и Саврасовымъ*.

Въ галлереѣ почти всѣ написанныя Васильевымъ картины: »Оттепель« (геліогр. 51-я), »Мокрый лугъ«, »Крымскій видъ« (сним. на стр. 88-й), »Послѣ грозы« (сним. на стр. 89-й) и пр. Всего 22 картины и этюда; а въ залѣ рисунковъ 17 произведеній и въ ихъ числѣ (см. снимокъ на стр. 88-й) »Лодка на Черномъ морѣ«.

Алексѣй Кондратьевичъ Саврасовъ былъ на двадцать лѣтъ старше Васильева, но выступилъ съ своей знаменитой картиной »Грачи прилетѣли« почти одновременно съ нимъ, даже на годъ позже Васильевской »Оттепели«.

Женившись на двадцать седьмомъ году на сестрѣ профессора Герца, молодой Саврасовъ нашелъ въ ней и любящую жену и образованнаго друга, во многомъ ему помогшаго. Благодаря ей, Саврасовъ сталъ много читать, съѣздилъ вмѣстѣ съ ней заграницу и сблизился съ кружкомъ московскихъ литераторовъ и ученыхъ.

Мѣсто преподавателя въ Училищѣ Живописи, куда пригласили Саврасова, хорошіе уроки среди московской знати и продажа картинъ давали семьѣ недурные средства; у Саврасова собирались товарищи-художники и писатели съ Юрьевымъ и Чаевымъ во главѣ, и въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ жизнь Саврасова текла такъ счастливо и свѣтло, какъ только можно было желать.

Извѣстность Саврасова, однако, за всѣ шестидесятые годы не выходила за предѣлы московскихъ кружковъ и только въ 1871-мъ году, какъ было уже сказано, на первой передвижной выставкѣ появилась картина »Грачи прилетѣли« — и о Саврасовѣ заговорили всѣ.

Картина эта, дѣйствительно, была какимъ-то откровеніемъ въ русскомъ искусствѣ. Тѣ начатки на поэзію русскаго пей-



72. КАМЕНЕВЪ, Л. Л. [illegible]

Родился Саврасовъ въ 1830-мъ году въ Москвѣ, въ семьѣ торговца мануфактурнымъ товаромъ, но съ дѣтства почувствовалъ влеченіе не къ лавкѣ, а къ рисованію. Занятый торговлей, отецъ удѣлялъ сыну мало вниманія, мать же, напротивъ, усматривала въ рисованіи мальчика вредное баловство, всячески старалась его искоренить, рвала рисунки и наказывала самого мальчика. Продолжалось, однако, это не долго. Когда Саврасову минуло 15 лѣтъ, мать его умерла, отецъ женился вторично, и мачеха не только не стала мѣшать мальчику въ его рисовальныхъ занятіяхъ, но даже убѣдила мужа отдать Саврасова въ Московское Училище Живописи, гдѣ онъ и закончилъ свое образованіе.

зажа, которые сквозили въ засушенныхъ, добросовѣстныхъ протоколахъ Клодта, вдругъ вылились въ громкій и стройный аккордъ, заставлявшій трепетать сердце каждаго, кто подходилъ къ картинѣ. Отъ картины вѣяло весной и притомъ весной русской, такъ хорошо знакомой каждому изъ насъ. Художникъ точно распахнулъ окно, и всѣ, смотрѣвшіе на русскую природу сквозь тусклыя стекла душной комнаты, вдругъ вздохнули свѣжимъ весеннимъ воздухомъ и услыхали веселый крикъ прилетѣвшихъ грачей.

Теперь, черезъ 35 лѣтъ, стоя передъ этой уже потемнѣвшей картиной, даже трудно представить себѣ впечатлѣніе, которое она тогда произвела, но не надо забывать,

* Это значеніе Васильева давно было признано всѣми и на немъ не стоило бы останавливаться, если бы не полное отрицаніе его Ал. Н. Бенуа въ его »Исторіи русской живописи«. Въ картинахъ Васильева Бенуа не видитъ ничего, кромѣ академизма, начавшаго тогда уже отживать, и, благодаря этому, онъ кажется ему не только не апостоломъ нарождавшагося поэтичнаго реализма, а наоборотъ жалкимъ отраженіемъ тѣхъ же Дюссельдорфскихъ вліяній, которыя такъ много вреда принесли Шишкину. Въ пейзажахъ Васильева, дѣйствительно, можно отмѣтить очень много самыхъ разнообразныхъ вліяній (и въ томъ числѣ, разумѣется, и академическихъ), но все-таки до его »Оттепели« въ ру[illegible] [illegible] еще не было картины, такъ полно и глубоко проникнутой тихою грустью ру[illegible] [illegible]роды. Если же приняться за выясненіе корней той близкой намъ поэзіи, котор[illegible] [illegible] такъ недавно еще восторгались у Левитана, то не только придется сейчасъ же придти къ Васильеву, но даже придти къ нему прежде всего, хотя, быть можетъ, для самого Левитана это и было незамѣтнымъ. Академизма было не мало и у самого Крамского, у Саврасова, Перова, Мясоѣдова и пр., а между тѣмъ мы не сомнѣваемся [illegible] дѣлить ихъ не только въ особую группу, но даже въ группу, объявившую войну академизму. Всякій неизбѣжно является сыномъ своего времени и остается имъ даже тогда, когда становится ему врагомъ. Къ тому же Васильевъ былъ еще начинающимъ художникомъ. Все, что онъ видѣлъ вокругъ, было дѣйствительно пропитано и дюссельдорфскими и академическими вліяніями. Почти ничего иного Васильевъ и не видалъ, потому что не успѣлъ побывать за границею, и тѣмъ не менѣе онъ все таки создалъ и свою »Оттепель«, и »Мокрый лугъ«, и »Крымскій видъ«, и останавливаться на отразившихся въ нихъ академическихъ вліяніяхъ, игнорируя звучавшую музыкальную новую ноту, значитъ не замѣчать самаго въ нихъ существеннаго. Крамской тоже чувствовалъ въ картинахъ Васильева и академическія и другія вліянія, однако же, это не мѣшало ему видѣть и нѣчто иное, пробивавшееся въ нихъ съ каждой новой работой все больше и больше наружу. Если на Васильева вліялъ академизмъ, то это было нѣчто побочное, [illegible] онъ боролся самъ, и, разумѣется, проживи онъ еще хотя бы пять лѣтъ, успѣй [illegible] за границею, и отъ этого академизма не осталось бы и слѣда.

что это было, когда еще не выступали ни Куинджи, ни Левитанъ.

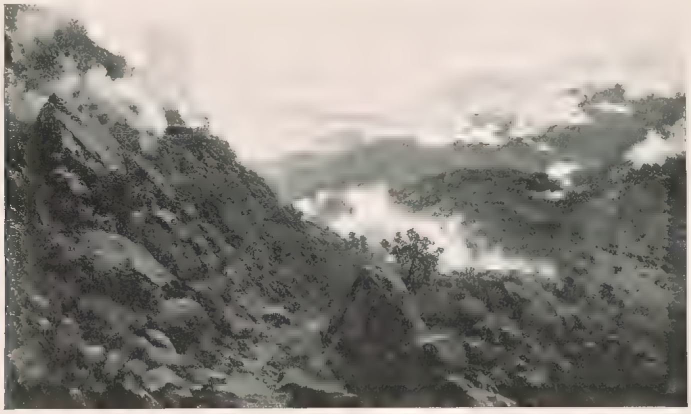
Если была въ русскомъ искусствѣ картина, говорившая то же, то это была »Оттепель« Васильева, появившаяся немного раньше. Но и эта картина все-таки была не такъ наполнена весеннимъ настроеніемъ, какъ »Грачи«. Въ одномъ изъ своихъ писемъ Крамской въ немногихъ словахъ, но ярко характеризуетъ эту картину: »Пейзажъ Саврасова »Грачи прилетѣли« есть лучшій и онъ дѣйствительно прекрасный, хотя тутъ же и Боголюбовъ, и баронъ Клодтъ, и И. И. Но все это деревья, вода и даже воздухъ, а душа есть только въ »Грачахъ«.

На этой картинѣ, однако, и закончился успѣхъ Саврасова. Въ эту картину онъ точно вложилъ всего себя, весь свой талантъ и послѣ нея уже не могъ создать ничего, даже приближавшагося къ ней по силѣ впечатлѣнія. Въ слѣдующіе годы онъ выставилъ: находящуюся теперь въ галлереѣ картину »Весна — дорога въ лѣсу«, затѣмъ »Волгу подъ Нижнимъ«, »Могилу на Волгѣ«, »Жатву«, »Лосиный островъ« и проч., все хорошія картины, но въ нихъ уже далеко нѣтъ того, что удалось передать въ »Грачахъ«, а затѣмъ начался и печальный поворотъ въ жизни самого художника. Подъ впечатлѣніемъ неудачъ, кутежи, къ которымъ Саврасовъ былъ всегда склоненъ, стали переходить въ болѣзнь; характеръ художника рѣзко измѣнился; онъ сталъ раздражителенъ и придирчивъ, а затѣмъ къ этому присоединилась матерьяльная нужда, и жизнь семьи обратилась въ такой адъ, что жена не вынесла и оставила Саврасова, а онъ сталъ все больше и больше опускаться, доходя до ночлежнаго дома и писанія картинъ по заказу подворотныхъ торговцевъ.

Въ пейзажномъ классѣ Московскаго Училища Живописи Саврасовъ, однако, довольно долго еще удержался и его вліянію во многомъ обязаны такіе его ученики, какъ Левитанъ, Коровинъ, Свѣтославскій и пр. Умеръ Саврасовъ совершенно опустившимся человѣкомъ въ больницѣ въ 1897-мъ году.

Въ галлереѣ, кромѣ »Грачей« (геліогравюра 52-я), находятся картины: »Лѣсная дорога въ Сокольникахъ«, »Видъ Печерскаго монастыря подъ Нижнимъ«, »Проселокъ« (сним. на стр. 89-й) и др., всего 7 картинъ и нѣсколько рисунковъ.

На ряду съ Клодтомъ, Шишкинымъ и Саврасовымъ на передвижныхъ выставкахъ скоро выдвинулись и другіе пейзажисты, но изъ нихъ можно отмѣтить только Каменева, Волкова, Киселева и нѣкоторыхъ др. Выученикъ Московскаго Училища Живописи Левъ Львовичъ Каменевъ (1834 — 86) и окончившій Академію Ефимъ Ефимовичъ Волковъ (1844) пользовались большой извѣстностью среди поклонниковъ русскаго реальнаго пейзажа и нѣкоторое время считались публикою въ ряду лучшихъ русскихъ пейзажистовъ, хотя представляли не много оригинальнаго. Оба они характерно представлены въ галлереѣ: Каменевъ »Зимней дорогой«, »Весной« и »Краснымъ прудомъ въ Москвѣ« (снимокъ на стр. 90), а Волковъ картинами: »Болото«, »Ранній снѣгъ« и прелестной, полной дѣйствительнаго художественнаго настроенія картинкой »Октябрь« (см. геліогравюру 53-ю), а также этюдомъ »Грибовъ« и двумя рисунками.



73. КИСЕЛЕВЪ, А. А. Сурамскій перевалъ

Александръ Александровичъ Киселевъ, сынъ линейнаго офицера, родился въ Выборгѣ въ 1838-мъ году. Сначала учился въ военномъ корпусѣ, затѣмъ былъ въ университетѣ, поступилъ въ Академію, сочувствуя протесту тринадцати, вышелъ изъ нея вскорѣ послѣ ихъ исторіи и на нѣсколько лѣтъ даже забросилъ живопись, поступивъ на службу въ банкъ въ Харьковѣ, пока пріѣхавшая туда передвижная не разбудила прежней страсти и не сдѣлала Кисе-



74. СУДКОВСКІЙ, Р. [illegible]

лева своимъ ревностнымъ участникомъ. Не обладая выдающимся талантомъ, Киселевъ внесъ, однако, въ свои произведенія много любви и труда, сумѣлъ въ своихъ картинахъ ярко передавать общедоступную, немножко припомаженную, красоту природы, и въ результатѣ средняя публика выставокъ создала ему довольно широкую популярность. Въ галлереѣ двѣ очень характерныхъ для художника картины »Съ горы« и »Сурамскій перевалъ« (сним. на стр. 91-й)

Нельзя здѣсь не упомянуть также и объ Иванѣ Павловичѣ Похитоновѣ (род. въ 1850 г.), извѣстномъ своими тонко написанными миніатюрными пейзажами, за которые его прозвали русскимъ Мейсонье. Впрочемъ, тщательное выписываніе деталей и миніатюрные размѣры не являются для Похитонова самодовлѣющею цѣлью. У него много искренней любви къ природѣ. Благодаря постоянной жизни Похитонова во Франціи, недалеко отъ Парижа, на его работахъ часто отражалось вліяніе французскихъ пейзажистовъ, произведенія которыхъ онъ видѣлъ вокругъ себя. Въ галлереѣ двадцать три его пейзажа и »Зимній видъ въ Тру-Луэтъ« (воспроизведенъ на стр. 94-й).

На смѣну Айвазовскаго и его романтическихъ маринъ русскій реализмъ среди передвижниковъ тоже выдвинулъ маринистовъ: Боголюбова и Судковскаго.

Алексѣй Петровичъ Боголюбовъ родился въ 1824-мъ году въ селѣ Померанье, Новгородской губерніи, учился въ морскомъ кадетскомъ корпусѣ и сначала посвятилъ себя морской службѣ, хотя съ малыхъ лѣтъ любилъ рисовать и на службѣ продолжалъ, какъ диллетантъ, это занятіе. Во время путешествія на островъ Мадеру, тогдашній президентъ академіи художествъ, герцогъ Максимиліанъ Лейхтенбергскій,



75. БОГОЛЮБОВЪ, А. П. Устье Невы





76. ДУБОВСКОЙ, Н. Н. На Волгѣ

увидавъ работы молодого офицера, убѣдилъ его поступить вольнослушателемъ въ академію къ М. Н. Воробьеву, а черезъ годъ молодой художникъ уже участвовалъ на выставкѣ, былъ замѣченъ государемъ и удостоился Высочайшаго подарка. Въ 1853-мъ году Боголюбовъ окончилъ Академію съ большой золотою медалью и былъ назначенъ художникомъ главнаго морского штаба, а черезъ годъ былъ отправленъ на три года за границу.

Съ образованіемъ товарищества передвижныхъ выставокъ Боголюбовъ сдѣлался его постояннымъ участникомъ, но много картинъ было написано имъ и помимо товарищества, по заказамъ Высочайшихъ особъ, которыя до самой смерти покровительствовали Боголюбову. Умеръ Боголюбовъ семидесятидвухлѣтнимъ старикомъ въ 1896-мъ году.

Для характеристики Боголюбова, какъ художника, лучше всего привести строки одного изъ писемъ Крамскаго. »Боголюбовъ заявилъ себя хорошимъ подражателемъ Айвазовскаго (которому всѣ тогда подражали) въ программѣ на большую золотую медаль, — пишетъ Крамской. Но до 61-го года объ немъ ничего не было слышно. Въ 1861-мъ году онъ устроилъ большую выставку и сразу сталъ тѣмъ Боголюбовымъ, котораго мы знаемъ: огромная, хорошо усвоенная имъ европейская техника, нѣкоторое сочинительство пейзажа. Изъ массы же написаннаго имъ впослѣдствіи одна вещь »Устье Невы« приближается даже къ оригинальности«. Въ Третьяковской галлереѣ одна изъ наиболѣе удачныхъ картинъ Боголюбова »Устье Невы« (см. снимокъ на стр. 92-й), шесть другихъ картинъ и двѣ сепіи.

Руфимъ Гавриловичъ Судковскій еще менѣе оригиналенъ. Наибольшую извѣстность доставила ему картина »Тишь на морѣ« (сним. на стр. 92-й) съ прозрачной водой у



77. ДУБОВСКОЙ, Н. Н. Зима

берега и просвѣчивающими сквозь воду камнями. Въ галлереѣ, кромѣ »Тиши«, еще пять картинъ художника и акварель въ залѣ рисунковъ.

По рожденію Судковскій принадлежалъ къ духовенству. Отецъ его былъ священникомъ въ Очаковѣ, гдѣ мальчикъ и полюбилъ море. Учился Судковскій въ Одесскомъ духовномъ училищѣ и Харьковской семинаріи, а живописи въ Одесской рисовальной школѣ и нѣкоторое время въ Академіи.

Интересныя картины встрѣчались и у рано умершихъ братьевъ Ивана и Сергѣя Ивановичей Эндогуровыхъ, представленныхъ въ галлереѣ: »Морскимъ видомъ« и акварелью »Норвежскій морской видъ«, а также и у Алексѣя Карловича Беггрова (въ галлереѣ два пейзажа)

На передвижныхъ же выставкахъ появлялся время отъ времени и уроженецъ острова Эзеля Евгеній Эдуардовичъ Дюккеръ. Уѣхавъ за границу пансіонеромъ Академіи, онъ поселился въ Дюссельдорфѣ и уже не покидалъ его, присылая оттуда въ Россію свои картины, въ которыхъ иногда было для русскихъ художниковъ кое-что новое и навѣянное окружавшимъ Дюккера германскимъ реальнымъ искусствомъ. Какого-либо вліянія на развитіе русскаго пейзажа всѣ эти художники, однако, не оказали.

Среди эпигоновъ передвижничества нельзя не отмѣтить Дубовского. Уроженецъ г. Новочеркасска Николай Никаноровичъ Дубовской (родился въ 1859-мъ г.) учился сначала въ Кіевской военной гимназіи и готовился къ военной карьерѣ, но затѣмъ поступилъ въ Академію и сталъ заниматься въ классѣ пейзажиста Клодта; затѣмъ, оставивъ въ 1881-мъ году Академію, онъ началъ работать самостоятельно и въ 1884-мъ выставилъ на передвижной свою [illegible]



78. ПОХИТОНОВЪ, И. И. Зимній видъ въ Три-Іуэгѣ

»Зиму«. Картина произвела впечатлѣніе и возбудила много надеждъ. Со времени »Грачей« Саврасова и картинъ Куинджи это былъ новый шагъ впередъ въ передачѣ скромной прелести русской природы. Красота догорающаго на крышахъ хатъ зимняго заката передана была съ такой силой, правдою и простотой, что имя художника сразу пріобрѣло широкую извѣстность, и отъ него стали ждать новаго слова. Ожиданія эти, однако, не оправдались. Дубовской затѣмъ написалъ рядъ прекрасныхъ картинъ, полныхъ не только правды, но и ярко выраженнаго настроенія (напримѣръ, воспроизведенная на геліогравюрѣ картина »Притихло« или »на Волгѣ«) (сним. на стр. 94 й), но все-таки новымъ словомъ это не было, а въ



79. БОРИСОВЪ, А. А. Въ области вѣчнаго льда.

позднѣйшихъ произведеніяхъ талантъ художника какъ-то совершенно поблекъ. Въ галлереѣ всѣ лучшія вещи Дубовскаго: »Зима« (сним. на стр. 93-й), »Притихло« (геліогр. 54-я), »на Волгѣ« (сним. на стр. 93 й), пять другихъ картинъ и этюдовъ и рисунокъ.

Другой эпигонъ передвижническаго пейзажа Александръ Алексѣевичъ Борисовъ (род. въ 1866 мъ г.), одно время тоже обратилъ-было на себя вниманіе. Уроженецъ Архангельскаго края, Борисовъ подъ впечатлѣніемъ полярной природы написалъ нѣсколько пейзажей Сѣвера и выступилъ съ ними какъ разъ въ то время, когда всеобщее вниманіе было обращено на этотъ край. Воспроизведенная имъ на картинахъ величественная и мрачная природа была такъ своеобразна и нова, что и въ картинахъ его увидали что-то новое. Скоро, однако, наступило разочарованіе, и стало очевиднымъ, что къ новой природѣ Борисовъ подошелъ съ очень старымъ шаблономъ. Въ галлереѣ двѣ лучшихъ картины Борисова. »Въ области вѣчнаго льда« (сним. на стр. 94-й), »Весенняя полярная ночь« и 63 этюда, дающихъ небезынтересный географическій и этнографическій матеріалъ.

Третій, одно время очень популярный, художникъ Юлій Юліевичъ Клеверъ, не примкнулъ къ передвижникамъ, но могъ бы занять въ русской живописи очень видное мѣсто по своей исключительной талантливости.

Ю. Ю. Клеверъ родился въ 1859-мъ г. въ Дерптѣ, учился въ мѣстной гимназіи и затѣмъ поступилъ въ Академію Художествъ сначала на архитектурное отдѣленіе, а потомъ въ пейзажный классъ С. М. Воробьева. Получивъ большую серебряную медаль за этюдъ изъ окрестностей Царскаго Села, Клеверъ въ 1874-мъ году вышелъ изъ Академіи и скоро сталъ завоевывать себѣ имя въ публикѣ, появляясь на различныхъ выставкахъ. Сначала онъ работалъ въ духѣ Шишкинскихъ пейзажей и о характерѣ его письма въ это время

цаютъ хорошее понятіе находящіяся въ галлереѣ картины: »Сухая береза«, »Еловый лѣсъ« и »Дѣвственный лѣсъ« (сним. на стр. 95-й). Вскорѣ за рядъ картинъ Академія дала Клеверу званіе академика и профессора, а затѣмъ онъ сталь все болѣе и болѣе уходить отъ Шишкинскаго реализма и увлекаться исключительными эффектами зимнихъ вечеровъ, лунныхъ ночей съ силуэтами корявыхъ ветелъ и т. п. Въ погонѣ за успѣхомъ Клеверъ мало по малу началъ съ разными варіантами десятки разъ повторять эти удачно подмѣченные эффекты, въ картинахъ его стала появляться шаблонность, и онѣ начали походить на увеличенныя до размѣра картины виньетки съ довольно дешевымъ красочнымъ эффектомъ.

Въ галлереѣ, кромѣ упомянутыхъ трехъ картинъ Клевера, еще его »Мелколѣсье«, »Дерево съ грибами« и рисунокъ перомъ.



80. КЛЕВЕРЪ, Ю. Ю. Дѣвственный лѣсъ.

А. И. КУИНДЖИ.

Совершенно особнякомъ, безъ прямыхъ предшественниковъ и преемниковъ, стоитъ въ русскомъ искусствѣ оригинальная фигура Куинджи.

Предки Архипа Ивановича еще при Екатеринѣ переселились изъ Греціи въ Россію. Во время рожденія Куинджи, въ 1848-мъ году, родители его жили въ уѣздномъ городкѣ Маріуполѣ и здѣсь же на заборахъ появлялись первые дѣтскіе рисунки будущаго художника. Способности мальчика обратили на него вниманіе и года на три онъ попалъ въ Ѳеодосію къ Айвазовскому, который многому его научилъ и, быть можетъ, даже былъ причиною того, что реализмъ окружавшаго Куинджи искусства въ концѣ концовъ все-таки не увлекъ его, и въ глубинѣ его души прочно укрѣпилось неодолимое стремленіе къ чему-то иному, лежащему за реальной трактовкой природы, къ своеобразному, отчасти романтическому синтезу. Работа подъ руководствомъ Айвазовскаго, однако, не вывела Куинджи на дорогу и не привела ни къ какимъ практическимъ результатамъ. Что-то въ складѣ самой натуры Куинджи помѣшало ему, усвоивъ пріемы Айвазовскаго, сдѣлаться его копіистомъ и повторять его мотивы. Напротивъ, послѣдующіе годы проходятъ для Куинджи въ скитаньяхъ по фотографіямъ въ роли ретушера и по литографіямъ въ качествѣ рисовальщика на камнѣ.

Наконецъ, путемъ упорной работы и всевозможныхъ лишеній, молодой человѣкъ сколотилъ необходимую сумму и добрался до Петербурга въ надеждѣ попасть въ вожделѣнную Академію. Оказалось, однако, это дѣломъ не легкимъ и Куинджи отказали въ пріемѣ. Двадцать девять человѣкъ, экзаменовавшихся вмѣстѣ съ нимъ, приняли, а его нѣтъ. И такимъ же фіаско увѣнчались вторая и третья попытки, пока, наконецъ, профессура не сжалилась и не пропустила упрямаго грека въ двери »свободныхъ искусствъ«. Годы ака-

демической жизни были для Куинджи полны тяжелой матеріальной нужды. Цѣлые дни надо было отдавать академической работѣ и въ то же время добывать хоть гроши для того, чтобы существовать, и часто ломоть хлѣба да кусокъ дешевой колбасы, вотъ все, чѣмъ приходилось питаться цѣлыми недѣлями.

Было, однако, и много свѣтлаго въ этой жизни. Куинджи сдружился съ Рѣпинымъ, В. Васнецовымъ и пр., сталъ принимать горячее участіе въ общихъ бесѣдахъ, которыя происходили у Прахова, и кипучая молодая жизнь кружка поддерживала одушевленіе, рисовала широкіе горизонты и дѣлала не страшной борьбу съ жизнью.

Съ первыми днями весенняго тепла молодежь устремлялась на натуру писать этюды на острова или взморье, и здѣсь при этихъ совмѣстныхъ работахъ скоро начала уже сказываться своеобразность Куинджи и какое-то новое отношеніе къ натурѣ. Часто, выбравъ мѣсто, товарищи усаживались за этюды, а Куинджи ложился гдѣ-нибудь въ сторонѣ и ничего не дѣлалъ. За то дома, когда всѣ отдыхали, онъ брался за палитру и писалъ на память то же, что писали товарищи на мѣстѣ. Иногда выходило нѣчто, очень похожее, иногда что-то совсѣмъ другое и неудачное, но всегда чувствовалось, что Куинджи ищетъ въ природѣ не то, что интересовало другихъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ не можетъ еще дать себѣ отчета въ своихъ исканіяхъ.

Въ 68-мъ году Куинджи окончилъ Академію и вышелъ съ званіемъ неклассного художника, даннымъ ему за видъ »Татарской деревни при лунѣ«. Послѣдовавшіе затѣмъ: »Видъ Исаакіевскаго собора при лунѣ«, »Рыбачья хижина на берегу Азовскаго моря«, »Буря на Черномъ морѣ при закатѣ« и въ особенности прекрасный »Видъ на Валаамѣ«* все болѣе и болѣе выдвигали Куинджи въ общемъ вниманіи, но все это, однако, еще не было тѣмъ словомъ, которое суждено было Куинджи сказать.

Выставленныя въ 1874-мъ и 1875-мъ годахъ: »Забытая деревня«, »Чумацкій трактъ« и »Степь« говорятъ уже о томъ, что художникъ приближается къ какому-то новому синтезу; однако, и эти картины, хотя заслужили со всѣхъ сторонъ много похвалъ, но даже намека не дали еще на то, что ослѣпило всѣхъ въ появившихся послѣ 1876-го года: »Лѣсѣ«, »Заходящемъ солнцѣ« и въ особенности въ »Украинской ночи«, »Березовой рощѣ« и »Ночи на Днѣпрѣ«.

Каково было впечатлѣніе отъ этихъ картинъ, лучше всего можно судить по письмамъ Крамского. »Заходящее солнце на избушкахъ рѣшительно выше моего пониманія, — пишетъ онъ Рѣпину. — Я совершенный дуракъ передъ этой картиной. Я вижу, что самый свѣтъ на бѣлой избѣ такъ вѣренъ, такъ вѣренъ, что моему глазу такъ же утомительно на него смотрѣть, какъ на живую дѣйствительность. Черезъ пять минутъ у меня въ глазу больно, я отворачиваюсь, закрываю глаза«. Въ другомъ мѣстѣ, въ письмѣ къ Суворину уже четыре года спустя, хотя и безъ прежняго волненія, онъ повторяетъ: »Быть можетъ Куинджи соединялъ вмѣстѣ (зная или не зная, все равно) такія краски, которыя находятся въ природномъ антагонизмѣ и по истеченіи извѣстнаго времени или потухнутъ, или измѣнятся и разложатся до того, что потомки будутъ пожимать плечами въ недоумѣніи: отчего приходили въ восторгъ добродушные зрители? Вотъ во избѣжаніе такого несправедливаго къ нимъ отношенія въ будущемъ, я бы не прочь составить, такъ сказать, протоколъ, что его »Ночь на Днѣпрѣ« вся наполнена дѣйствительнымъ свѣтомъ и воздухомъ, его рѣка дѣйствительно совершаетъ величественное свое теченіе и небо — настоящее бездонное, глубокое... Какъ при первомъ знакомствѣ съ картиной я не могъ отдѣлаться отъ физіологическаго раздраженія въ глазу, какъ бы отъ дѣйствительнаго свѣта, такъ и во всѣ послѣдующіе разы, когда мнѣ случалось ее видѣть, всякій разъ одно и то же чувство возникало во мнѣ при взглядѣ на картину, и попутно наслажденіе ночью, фантастическимъ свѣтомъ и воздухомъ«.

Что касается публики, то восторгамъ ея передъ этими картинами прямо не было конца. На нихъ ходили смотрѣть какъ на какое-то осьмое чудо свѣта, а критики газетъ и журналовъ прямо не находили словъ, чтобы оцѣнить сдѣланныя художникомъ открытія.

Дѣйствительно, картины, особенно при первомъ съ ними знакомствѣ, производили удивительное впечатлѣніе. Казалось, что видишь не написанный, а на самомъ дѣлѣ откуда-то упавшій на картину солнечный свѣтъ. Когда же картины показывали въ темной комнатѣ въ прорѣзь черныхъ занавѣсей и въ яркомъ освѣщеніи сбоку лампами, то положительно не вѣрилось, что это обыкновенныя написанныя на холстѣ картины безъ транспарантовъ, освѣщенныхъ сзади. При первомъ впечатлѣніи даже трудно было отдѣлаться отъ иллюзіи, что въ самомъ дѣлѣ смотришь въ лунную ночь изъ темной комнаты въ окно....

Что же, однако, было особеннаго и новаго въ картинахъ Куинджи, въ чемъ была тайна его открытій?

Разсматривая эти картины теперь, черезъ двадцать и болѣе лѣтъ послѣ ихъ появленія, когда уже многое въ этихъ картинахъ исчезло отъ измѣненія красокъ и когда русская живопись прошла черезъ цѣлый рядъ новыхъ открытій, многое въ рѣшеніи этихъ вопросовъ становится понятнымъ. Несомнѣнно, что картины Куинджи далеки отъ тѣхъ реальныхъ пейзажей, которые писали вокругъ Шишкины, Киселевы, Волковы и т. п., далеки по самому принципу, по самому отношенію къ натурѣ. Если реальный пейзажъ хотѣлъ фотографировать дѣйствительность во всемъ ея цѣломъ, хотѣлъ дать законченный портретъ развертывавшагося передъ глазами вида, то Куинджи интересовало не то. Его поражалъ свѣтовой эффектъ, и передача ***впечатлѣнія*** отъ этого свѣта составляла его задачу. При этомъ Куинджи отлично понималъ, что, передавая видимыя въ природѣ отношенія тоновъ, онъ никогда не передастъ силы свѣта, потому что картина его никогда не будетъ освѣщена солнцемъ или другимъ такимъ же сильнымъ источникомъ свѣта и, какъ бы ни было сильно освѣщеніе картины, оно невольно будетъ одинаково падать и на ея свѣтъ, и на тѣни. Куинджи понялъ, что для передачи своего впечатлѣнія отъ натуры во всей его силѣ художникъ долженъ прибѣгнуть къ чему то особому, къ обману глаза зрителя. И, дѣйствительно, Куинджи удалось открыть цѣлый рядъ пріемовъ, создававшихъ удивительную иллюзію. Ярко зеленыя и синезеленыя холодныя краски были подобраны имъ въ такомъ сочетаніи, что на извѣстномъ разстояніи казались бѣлыми и давали полное впечатлѣніе луннаго свѣта.

* Въ галлереѣ



Упрощеніе рисунка, усиленный контрастъ свѣта и тѣни, рѣзкость перехода между ними и уничтоженіе всѣхъ деталей то въ свѣту, то въ тѣни, все это путемъ цѣлаго ряда удивительно удачныхъ ухищреній приводило къ иллюзіи и давало впечатлѣніе настоящаго свѣта солнца или луны. Эту сторону въ работахъ Куинджи также хорошо подмѣтилъ Крамской. »Многаго я не понимаю,—писалъ онъ Рѣпину,—или не могу вынести; что-то въ его принципахъ о колоритѣ есть для меня совершенно недоступное; быть можетъ, это совершенно новый живописный принципъ, быть можетъ, эти краски суть наиболѣе вѣрныя, съ научной точки зрѣнія, потому что, когда читаемъ научный трактатъ о цвѣтѣ, спектрѣ, то имѣемъ дѣло съ чѣмъ-то, совершенно незнакомымъ для человѣка, съ чѣмъ-то, никогда не встрѣчающимся между впечатлѣніями, полученными нашими глазами отъ дѣйствительности«. Мало того, Крамскому кажутся непонятными и даже невѣрными самыя исканія Куинджи. Такъ, говоря объ иллюзіи солнечнаго свѣта въ »Заходящемъ солнцѣ«, онъ пишетъ.—»Черезъ пять минутъ у меня въ глазу больно, я отворачиваюсь, закрываю глаза, и не хочу больше смотрѣть. Неужели это творчество? Неужели это художественное впечатлѣніе? Что хорошаго въ самомъ солнцѣ, какъ солнцѣ? Свѣтъ его на предметахъ, да, это наслажденіе, это поэзія, но само по себѣ оно слѣпитъ и только.... Короче, я не совсѣмъ понимаю Куинджи. Прибавьте къ этому суконныя деревья, наивность и примитивность рисунка исключительныя, и вы будете имѣть понятіе о моемъ понятіи«. Въ послѣднемъ замѣчаніи Крамского также много правды. Композиція Куинджи, можетъ быть, преднамѣренно наивная, часто производила впечатлѣніе чего-то грубаго и даже почти неумѣлаго, погоня за свѣтомъ приводила его къ театральному эффекту, и даже само устройство выставокъ съ темными залами и ламповымъ освѣщеніемъ картинъ напоминало скорѣй какую-то панораму, нежели серьезную картинную выставку, но, не смотря на все это, значеніе Куинджи для русской живописи остается громаднымъ.

Для того, чтобы выбить русскую живопись изъ черноты, которую она унаслѣдовала отъ Перовскихъ временъ, нужна была именно эта грубость свѣтового эффекта Куинджи, нужно было именно это ослѣпляющее солнце и эта до обмана свѣтящая луна. Нужно было именно такъ поразить русскій художественный міръ, чтобы показать ему всю скуку усвоенной имъ трактовки реальнаго пейзажа, показать всю заманчивость иного отношенія художника къ своей задачѣ. Былъ ли, однако, самостоятеленъ Куинджи въ своихъ исканіяхъ, или же онъ явился только своеобразнымъ, необычайно сильнымъ варваризованнымъ отраженіемъ французскаго импрессіонизма? Не подлежитъ сомнѣнію, что въ принципѣ своихъ исканій онъ совершенно сходится съ импрессіонистами. Несомнѣнно также, что сильнѣйшія картины Куинджи появились послѣ его поѣздки заграницу и послѣ ознакомленія съ Парижскимъ импрессіонизмомъ, но несомнѣнно также и то, что Куинджи рѣшительно ни на кого изъ импрессіонистовъ не похожъ и никому изъ нихъ въ своихъ картинахъ не подражалъ. Нельзя ни во французскомъ искусствѣ



81. КУИНДЖИ, А. И. Украинская ночь.

того времени, ни даже въ другомъ какомъ указать художника, напоминающаго Куинджи. Извѣстно также, что къ французскому импрессіонизму онъ отнесся скорѣе отрицательно, чѣмъ положительно. Такимъ образомъ, самобытность Куинджи и совершенную самостоятельность его исканій едва ли можно подвергать сомнѣнію, но нельзя отрицать и того, что знакомство съ импрессіонизмомъ, быть можетъ, даже помимо сознанія самого Куинджи, многое ему открыло, ободрило его и на многое натолкнуло.

Чрезвычайно интересна дѣятельность Куинджи и какъ педагога въ новой Академіи.

По южному горячій и увлекающійся, удивительно прямой и честный, Куинджи заслужилъ всеобщее къ себѣ уваженіе и, разумѣется, долго не ужился въ Академіи, куда его пригласили для веденія пейзажнаго класса.

Куинджи былъ очень хорошимъ преподавателемъ. Хотя среди большаго числа его учениковъ и не выработалось у него ни одного прямого преемника, но въ этомъ, быть можетъ, и сказалось всего болѣе правильное пониманіе Куинджи его педагогической задачи. Прямого преемника той своеобразности, которою отличался Куинджи, и не могло быть.

Могло быть только повтореніе его мотивовъ или подражаніе ему, и отъ этого Куинджи сумѣлъ уберечь своихъ учениковъ. Куинджи страшно любитъ природу, глубоко понимаетъ ея красоту и эту любовь сумѣлъ разжечь въ своихъ ученикахъ.

»Училъ онъ (если вообще здѣсь это слово примѣнимо) не длинными теоріями, не красивыми фразами, а короткими, сжатыми указаніями, попадавшими прямо въ точку и дѣйствовавшими съ удивительною силою, потому именно, что они были произнесены въ какомъ-то сосредоточенномъ экстазѣ передъ природой« *. Въ свои отношенія къ ученикамъ Куинджи вносилъ много сердечности, помогалъ имъ матеріально, а однажды даже на свой счетъ увезъ цѣлую группу ихъ за границу и объѣхалъ съ ними все, что считалъ необходимымъ имъ показать. Ученики Куинджи всѣ разошлись каждый по своей тропѣ и наиболѣе талантливые изъ нихъ (Рерихъ, Рущицъ, Богаевскій, Лагри, Рыловъ, Пурвитъ, Столица и т. п.) уже достигли на своемъ пути значительныхъ высотъ.

Послѣ »Ночи на Днѣпрѣ« и нѣсколькихъ ея повтореній, Куинджи не выступаетъ передъ публикой уже болѣе двадцати лѣтъ. Одно время много говорили о »Радугѣ«, которую онъ пишетъ, затѣмъ однажды онъ затѣялъ даже выставку всѣхъ своихъ послѣднихъ работъ, но изъ нея какъ-то ничего не вышло. Едва ли даже она не была имъ сейчасъ же закрыта. Во всякомъ случаѣ ни другихъ, ни, повидимому, самого его она не удовлетворила, что впрочемъ и понятно. Послѣ того, что было написано Куинджи, ему нельзя писать обыкновенныхъ картинъ. И самъ онъ, и всѣ окружающіе ждутъ отъ каждаго его новаго холста новаго откровенія. Открыть же что-либо новое Куинджи теперь уже едва ли въ силахъ. Искусство далеко ушло за эти двадцать лѣтъ Ушло ли оно впередъ или куда-то въ сторону отъ своего истиннаго пути, это рѣшитъ будущее, но во всякомъ случаѣ ушло оно далеко. Что же касается Куинджи, то и сдѣланное имъ такъ было знаменательно и дало такой толчекъ русской живописи, что онъ едва ли могъ бы желать чего-либо большаго.

Въ галлереѣ почти всѣ лучшія картины Куинджи различныхъ періодовъ его дѣятельности: »На островѣ Валаамѣ«, »Забытая деревня«, »Степь«, »Чумацкій трактъ«, »Украинская ночь« (см. снимокъ на стр. 97-й), »Сѣверъ«, »Березовая роща« (геліогравюра 55-я), »Послѣ грозы«, »Днѣпръ утромъ« и »Закатъ въ лѣсу«.

* [illegible]

XII.

ПЕРЕЛОМЪ ВЪ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

ВЪ 80-хъ И 90-хъ ГОДАХЪ.

Въ главѣ объ эпигонахъ передвижничества уже было отмѣчено движеніе, которое началось въ русской живописи съ восьмидесятыхъ годовъ.

Движеніе это развивалось такими робкими шагами, что нѣкоторые изъ его дѣятелей даже не замѣчали въ своихъ работахъ ничего особеннаго и считали себя истинными передвижниками. Таковы были напр.: В. М. Васнецовъ, Суриковъ, Левитанъ.

Началось съ того, что Васнецовъ вдругъ отъ сюжетовъ изъ чиновничьяго быта обратился къ русской былинѣ и сказкѣ и написалъ сначала »Витязя на распутьѣ«*, а затѣмъ »Коверъ Самолетъ« и поле битвы »Послѣ побоища Игоря Святославича« (изъ »Слова о Полку Игоревѣ«).

Написано все это было тѣми же пріемами реальной живописи, какими художникъ писалъ своихъ чиновниковъ, и всѣ отнеслись къ новшеству довольно снисходительно, не усматривая въ немъ ничего, кромѣ чудачества, къ которому такъ склонны художники. Только съ появленіемъ »Трехъ царевенъ подземнаго царства« публика уже начала тревожиться и недоумѣвать. »Я помню, въ какое недоумѣніе она (т. е. картина) привела москвичей, несмотря на длинное объясненіе, приложенное къ картинѣ, - писалъ критикъ »С.-Петербургскихъ Вѣдомостей«. Здѣсь, въ Петербургѣ, она появилась три года спустя и ставитъ публику въ большой тупикъ. Стоило ли вдохновляться такимъ сюжетомъ?«

Точно также »Утро стрѣлецкой казни« и »Меньшиковъ« Сурикова, среди другихъ картинъ передвижныхъ выставокъ, не представляли на первый взглядъ ничего необычайнаго и никто не замѣтилъ того особаго проникновенія историческою правдою, которое было въ нихъ такъ своеобразно и ново.

Точно также и въ пейзажахъ Левитана долго не подмѣчали ни обобщенія, къ которому онъ шелъ, ни глубокой элегической поэзіи, къ которой сводилось все въ его картинахъ, и только изрѣдка, когда картины его бывали уже слишкомъ обще и широко написаны, всѣ начинали чувствовать въ нихъ что-то непривычное, грубое и, разумѣется, достойное порицанія.

Къ концу осьмидесятыхъ годовъ положеніе сдѣлалось, однако, чрезвычайно натянутымъ, и нуженъ былъ только толчекъ для того, чтобы на передвижной выставкѣ произошелъ расколъ.

»Видѣніе отроку Варѳоломею« Нестерова уже съ большою нерѣшительностью было принято на выставку, а публика совершенно отказывалась понять странный пейзажъ картины и громко негодовала на такую профанацію истинныхъ задачъ живописи, какъ золотой вѣнчикъ вокругъ головы святого. Еще болѣе стилизированная »Юность Св. Сергія« того же Нестерова кажется уже непозволительнымъ нахальствомъ, и одинъ изъ передвижниковъ смѣло пишетъ въ »Артистѣ«, что этотъ »безсмысленный символизмъ« только по недоразумѣнію оказался на передвижной выставкѣ. Нѣкоторыя работы Сѣрова встрѣчались тамъ съ такимъ же неодобреніемъ, Константину Коровину совсѣмъ отказывали въ пріемѣ его вещей, а такіе художники, какъ Врубель, разумѣется, даже и не рисковали посылать туда своихъ »странныхъ« произведеній.

Въ то же самое время художница Е. Д. Полѣнова перестаетъ интересоваться своими реальными пейзажами и жанрами. Ее всецѣло увлекаетъ русское народное искусство, старинная русская деревянная рѣзьба, орнаментъ вышивки, кружева и т. п. и вмѣстѣ съ тѣмъ русская дѣтская сказка.

Полѣнова дѣлаетъ художественныя иллюстраціи къ этимъ сказкамъ, вырабатываетъ типъ тонко наивнаго, обобщеннаго рисунка, соотвѣтствующаго дѣтскимъ и простонароднымъ представленіямъ и, принявъ въ свое завѣдываніе Мамонтовскую мастерскую деревянной рѣзьбы въ с. Абрамцевѣ, скоро создаетъ своеобразный стиль орнамента, въ которомъ мотивы и общій духъ старинной русской рѣзьбы послужили превосходнымъ матеріаломъ для совершенно новыхъ художественныхъ формъ. Помогали Полѣновой въ ея работахъ и В. Васнецовъ, все болѣе и болѣе увлекавшійся русской стариной, и другіе художники, заинтересовавшіеся ея работами, и все это, разумѣется, не имѣло уже никакого отношенія къ передвижной выставкѣ и вообще къ общепризнанному русскому искусству. Пошли Полѣнова на передвижную выставку свой рѣзной шкафчикъ или даже акварель къ дѣтской сказкѣ,— это встрѣчено было бы тамъ гомерическимъ хохотомъ.

Если кто поддерживалъ это странное искусство, то главнымъ образомъ московскій меценатъ Савва Ивановичъ Мамонтовъ. Человѣкъ съ тонкимъ и смѣлымъ художественнымъ вкусомъ, самъ скульпторъ, С. И. Мамонтовъ скоро создалъ въ Москвѣ вокругъ себя симпатичный художественный кружокъ, и въ этомъ кружкѣ нашли себѣ поддержку и В. Васнецовъ, и Полѣновъ, и его сестра и молодые художники: Сѣровъ, К. Коровинъ и Врубель. Первыя »сказочныя« картины Васнецова были написаны имъ даже прямо по заказу Мамонтова; въ имъ же устроенной рѣзной мастерской нашли себѣ примѣненіе и работы Е. Д. Полѣновой.

* »Витязь« былъ написанъ даже еще въ 18[illegible]

Здѣсь же, въ этомъ кружкѣ, положено было начало и первому русскому художественному театру, которымъ явилась устроенная Мамонтовымъ частная русская опера, гдѣ состоялись удивительныя постановки »Снѣгурочки« по рисункамъ В. Васнецова, »Аиды« и »Алой Розы« съ декораціями по эскизамъ Полѣнова и т. п.

Вообще Мамонтовскій кружокъ сыгралъ въ началѣ исторіи молодого русскаго искусства очень серьезную роль, но для дальнѣйшаго его развитія этого было все-таки мало. Мамонтовскій кружокъ все-таки былъ очень не великъ. Это былъ интимный кружокъ, въ которомъ все обусловливалось чисто личными отношеніями и симпатіями. Для нарождавшагося молодого искусства нужно было нѣчто болѣе крупное, нужна была своя выставка, свой объединяющій центръ. Такимъ центромъ и явился для него С. П. Дягилевъ съ своимъ новымъ журналомъ »Міръ искусства«. Человѣкъ съ большимъ художественнымъ вкусомъ и пламенный поклонникъ молодого искусства Европы, Дягилевъ сразу принялъ въ своемъ журналѣ горячій боевой тонъ противъ рутины новой Академіи и передвижниковъ, призывая сплотиться вокругъ журнала все, искренне тяготѣющее къ молодому русскому искусству. Вспоминая теперь впечатлѣніе, которое произвелъ »Міръ искусства« въ русскомъ обществѣ, даже трудно себѣ представить, какой это былъ скандалъ. Задоръ, съ которымъ сотрудники журнала подчеркивали всѣ крайности своего увлеченія, и безцеремонный насмѣшливый тонъ по отношенію къ цѣлой плеядѣ общепризнанныхъ художественныхъ авторитетовъ, производили впечатлѣніе совершенной непозволительности, но именно это и нужно было тогда для русскаго искусства. Нужна была молнія и ударъ грома, чтобы разрядить удушливую атмосферу тягостнаго напряженія. Нужно было однимъ взмахомъ отдѣлить старое отъ новаго, увядающее передвижничество отъ народившагося молодого свободнаго искусства. »Міръ искусства« это и сдѣлалъ. Съ выходомъ въ свѣтъ журнала (въ 1898-мъ г.) уже стали невозможными никакіе компромиссы и колебанія. Нельзя было симпатизировать передвижникамъ и въ то же время тяготѣть къ журналу. Надо было или стоять *за* него, или *противъ*, и, когда редакція устроила свои выставки, то на нихъ сразу сгруппировалась вся художественная молодежь, частью изъ бывшихъ передвижниковъ и экспонентовъ передвижныхъ выставокъ, частью изъ молодежи академическихъ и другихъ художественныхъ кружковъ.

Выставки »Міра искусства«, устроенныя во вкусѣ Secession'а, поразили публику едва ли не больше, чѣмъ самый журналъ. Здѣсь все было непривычно для взгляда посѣтителя передвижныхъ или академическихъ выставокъ. Въ уютныхъ залахъ, обитыхъ красиво окрашеннымъ холстомъ, рѣдко разбросанныя странныя произведенія Врубеля чередовались съ художественно вышитыми коврами, красивой керамикой и оригинальными политипажами; стильные панно К. Коровина и акварели Сомова висѣли рядомъ съ рѣзными полками изъ Абрамцевской мастерской, а присоединенные къ выставкѣ работы финляндцевъ: Галена, Галонена и др. придавали ей еще болѣе необычайный видъ. И среди всѣхъ этихъ непривычныхъ для глаза вещей работы Левитана, Сѣрова, Васнецова и др. получили вдругъ какой-то особый характеръ. Искренняя и тонкая индивидуальность этихъ художниковъ вдругъ, точно подчеркнутая, выступила съ небывалой силой наружу.

Публика съ недоумѣніемъ останавливалась передъ многимъ, что она здѣсь находила. Съ одной стороны все было такъ непривычно и странно, съ другой — такъ много во всемъ было красоты, и уже со второй выставки у нея создался широкій кругъ горячихъ поклонниковъ, а среди молодыхъ художниковъ она прямо сдѣлалась новымъ вожделѣннымъ Граалемъ.

Просуществовала, однако, эта выставка въ своемъ первоначальномъ видѣ не долго. Она все-таки носила довольно исключительный характеръ и потому кругъ ея участниковъ былъ довольно ограниченъ. Вокругъ же набиралось все больше и больше желавшихъ къ ней присоединиться. Кромѣ того, и сами художники, участвовавшіе на выставкѣ, хотѣли быть ея хозяевами и въ результатѣ вмѣсто выставокъ »Міра Искусства« образовалась »Выставка картинъ 36 художниковъ«, а затѣмъ »Союзъ русскихъ художниковъ«.

Впрочемъ и »Союзъ« не вмѣстилъ всѣхъ тяготѣющихъ къ новымъ формамъ и новымъ задачамъ въ искусствѣ, и часть ихъ разбрелась по другимъ группамъ: »Московскому товариществу«, »Новому Обществу«, образовала кружокъ »Золотого Руна« и т. п.

Что же, однако, выдѣляетъ всѣхъ этихъ художниковъ изъ общей массы ихъ предшественниковъ? Что заставило ихъ обособиться и что легло въ основу ихъ новаго молодого искусства?

Отвѣтить на это довольно трудно, тѣмъ болѣе, что въ самой основѣ этого искусства лежитъ преклоненіе передъ индивидуальностью, отрицаніе всякой регламентаціи творчества и отсутствіе какихъ-либо программъ. »Въ попыткѣ охарактеризовать послѣдній фазисъ русскаго искусства натыкаешься на очень большія затрудненія, — говоритъ А. Н. Бенуа*. Программы у тѣхъ, кто явились на смѣну передвижникамъ, нѣтъ, если не считать отвлеченную безконечно широкую программу: искреннее выраженіе своихъ чувствъ, одинъ объединяющій идеалъ: полная свобода въ проявленіи своей духовной жизни«.

Думается, однако, что охарактеризовать молодое русское искусство все-таки можно яснѣе, и даже Бенуа въ различныхъ мѣстахъ своей интереснѣйшей книги даетъ для этого матеріалъ. Къ тому же и самый индивидуализмъ молодого русскаго искусства не есть нѣчто первичное, и явился только результатомъ другого теченія.

Прежде же всего надо замѣтить, что между молодымъ русскимъ искусствомъ и такимъ же искусствомъ на Западѣ очень много общаго и ихъ объединяющаго**. Въ семидесятыхъ годахъ, въ то время, когда русскій художникъ еще былъ всецѣло подъ властью задачъ, болѣе сродныхъ литературѣ, нежели живописи, на Западѣ искусство ушло отъ этого уже очень далеко. Тамъ сначала реализмъ Милле и la verité vraie, провозглашенная Курбэ, освободила художника отъ обязательныхъ нормъ, установленныхъ классиками, а затѣмъ художникъ пересталъ признавать себя и рабомъ природы. Онъ понялъ, что вся сила и прелесть искусства не въ томъ, чтобы воспро-

* История русской живописи.

** Любопытно, между прочимъ, что между передвижниками и искусствомъ Запада тоже была несомнѣнная связь, и только незнакомство съ жизнью западной живописи могло привести къ возведенію искусства передвижниковъ въ какое-то созданіе исключительно русскаго генія. Еще Дидро писалъ, что »цѣль каждаго честнаго человѣка, берущагося за кисть или рѣзецъ, сдѣлать добродѣтель привлекательною, порокъ отвратительнымъ«, а Прудонъ, предупреждая Крамского, требовалъ, чтобы »художникъ былъ критикомъ общественныхъ явленій«.

Обходя галлереи большихъ городовъ съ тысячами произведеній всѣхъ эпохъ и народовъ, трудно подмѣтить эту связь, но стоитъ заглянуть въ музей какого-нибудь Инсбрука, или еще лучше, въ Nemsety Museum Будапешта, чтобы русская живопись 60—80 годовъ сейчасъ же пришла намъ на память. Въ этомъ послѣднемъ музеѣ такъ много картинъ, напоминающихъ то Перова, то Ярошенку, то Касаткина, что порою даже начинаешь всматриваться въ подпись художника на картинѣ и искать знакомое имя.

изводить дѣйствительность, а въ томъ, чтобы передать свое впечатлѣніе (impression) и возсоздать природу не такою, какъ ее видятъ всѣ и каждый, но въ той особой красотѣ, которую видитъ въ ней только онъ самъ. Искусство Европы поняло, что художникъ въ картинѣ не повторяетъ природы, но создастъ нѣчто новое, дастъ отраженье природы въ его исключительно чуткой душѣ. Но такъ какъ каждый большой художникъ отражаетъ природу по своему, то это отраженіе только и дорого потому, что никто другой во всемъ мірѣ не отражаетъ природу именно такъ, какъ онъ. Отсюда великое значеніе личности въ искусствѣ, индивидуальности художника.

Само собой разумѣется, однако, что не одна природа и не одна только окружающая дѣйствительность вызываетъ въ душѣ художника дивныя картины. Вызываютъ ихъ и разсказъ о давно прошедшихъ временахъ, и простая игра фантазіи, эти сны на яву. И вотъ даже самъ западно-европейскій реализмъ измѣняется и ставитъ себѣ другую задачу — возсоздавать, но не дѣйствительность, а то, что составляетъ ея суть и красоту, возсоздавая дѣйствительность, разглядѣть и показать таинственную ея глубину, доступную особо чуткой душѣ художника. Въ то же время и декоративная красота живописи, сама живопись, какъ живопись, стала все больше и больше увлекать западнаго художника, а жажда зрительной красоты во всемъ окружающемъ толкнула его къ художественной индустріи или такъ называемому прикладному искусству, гдѣ фантазіи художника открылось новое обширное поле...

Однако, въ искусствѣ еще мало опредѣлить свои намѣренія. Надо было найти средства для ихъ выполненья, и это оказалось далеко не простымъ и не легкимъ. Привычные образы реальной живописи скоро разочаровали художника Европы. Ему не удавалось съ помощью ихъ достигнуть желаннаго; они не создавали сказки, не уносили въ далекое прошлое, не давали матерьяльной оболочки грезамъ. Приходилось искать новыхъ формъ гдѣ-то внѣ привычныхъ реальныхъ образовъ и тутъ-то, въ этихъ исканіяхъ, художникъ Западной Европы натолкнулся на Японскую живопись. Это странное искусство, развившееся далеко отъ Европы и совершенно самостоятельно, было удивительно просто и передавало впечатлѣнье съ необычайно скромнымъ запасомъ средствъ. Въ немъ не было ничего привычнаго нашему глазу: ни условной перспективы, ни обычнаго рисунка, ни условно-натуральныхъ красокъ. И въ то же время съ удивительной силой были переданы и природа, и жизнь. Эта живопись открывала художнику-европейцу совершенно новые горизонты, она давала ему цѣлую серію новыхъ средствъ въ замѣнъ неудовлетворяющихъ старыхъ и соблазняла пересоздать всю свою манеру въ духѣ этого новаго и обаятельнаго искусства.

На ряду съ японской живописью, художникъ новыми глазами взглянулъ и на примитивное народное искусство своей и чужихъ странъ. Въ этомъ искусствѣ, въ наивныхъ виньеткахъ рукописныхъ книгъ, въ грубой и упрощенной старой деревянной гравюрѣ и, наконецъ, въ мотивахъ поневолѣ упрощенной живописи маіоликъ, цвѣтныхъ стеколъ и ковровъ онъ тоже нашелъ тысячи новыхъ мотивовъ для передачи того, что не поддавалось формамъ реальной живописи. И вотъ, подъ вліяніемъ всѣхъ этихъ теченій создалась пестрая картина, которую представляетъ собою современное молодое искусство Европы, а вслѣдъ за нимъ и русское. Изъ этого, однако, вовсе не слѣдуетъ, чтобы русское молодое искусство было только подражаньемъ искусству Запада. Западъ вліялъ на него, указывалъ дорогу, но русское искусство шло этой дорогой все-таки по своему и, если можно говорить объ истинно-русскомъ національномъ искусствѣ, то именно теперь, когда молодая русская живопись съ такою жадностью ищетъ не только русскихъ сюжетовъ, но самого русскаго духа, духа каждой пережитой эпохи, духа коренного самобытнаго народнаго искусства.

Разобраться въ русскомъ молодомъ искусствѣ не легко, хотя бы уже потому, что для насъ оно—искусство сегодняшняго дня. Къ тому же это не появленье новой школы, не увлеченье новымъ направленьемъ. Это постепенное, но полное отрѣшеніе отъ искусства прошлаго и *нарожденіе* новаго. При этомъ у однихъ художниковъ отрѣшеніе отъ стараго очень глубоко и рѣшительно, у другихъ, наоборотъ, только частично. Многіе, начавъ съ слѣпого подчиненія окружавшему ихъ реализму передвижниковъ, перешли къ новымъ исканіямъ, даже сами того не замѣчая. Другіе всю жизнь признавались и признаются за своихъ какъ передвижниками, такъ и далеко отъ нихъ ушедшими ихъ наслѣдниками, благодаря тому, что одна сторона творчества этихъ художниковъ близка первымъ, а другая вторымъ, и только въ ближайшее къ намъ время появились художники, которые уже всецѣло принадлежатъ новому времени и ни въ одной точкѣ своего творчества не соприкасаются съ творчествомъ передвижниковъ. Въ своихъ исканіяхъ одни художники сталкиваются съ другими, идутъ нѣкоторое время рука объ руку и затѣмъ снова расходятся, такъ что пути ихъ переплетаются между собою, и многіе оказываются сразу работающими въ двухъ различныхъ направленіяхъ. При этомъ всѣ установленные роды живописи давно смѣшались. Портретъ сдѣлался картиной. Жанръ обратился въ пейзажъ съ фигурой, пейзажъ въ этюдъ, и сплошь и рядомъ картину даже не знаешь, куда отнести, такъ что на конкурсахъ съ строго установленными рамками приходится просить самого художника обозначать, считаетъ ли онъ свое произведеніе жанромъ или пейзажемъ.

Считаю необходимымъ сдѣлать и еще одну оговорку. Сужденіе о тѣхъ современникахъ, которые, живя въ однихъ съ нами условіяхъ, развиваются подъ тѣми же вліяніями, подъ которыми находимся мы сами, въ высшей степени трудно. Рѣдко кого изъ нихъ мы можемъ представить себѣ въ надлежащей исторической перспективѣ, и мало у кого жизнь уложилась въ такія опредѣленныя рамки, чтобы можно было говорить даже о самой краткой ихъ біографіи, тѣмъ болѣе, что и матерьяла для этого еще не можетъ быть, и весь онъ волею-неволею сводится къ краткимъ справочнымъ свѣдѣніямъ, которыя каждый можетъ сообщить самъ о себѣ.

Такимъ образомъ съ приближеніемъ къ текущимъ днямъ искусства само изложеніе моего текста неизбѣжно должно иногда измѣнить свой характеръ. О многомъ я могу сказать лишь очень кратко и всего нѣсколькими словами, тѣмъ болѣе, что и въ самой галлереѣ многіе изъ молодыхъ современниковъ представлены еще очень скромно, а кое-кто изъ нихъ не представленъ даже совсѣмъ въ виду еще не вполнѣ опредѣлившагося характера ихъ эволюціи.

В. Г. ШВАРЦЪ, В. М. ВАСНЕЦОВЪ и М. В. НЕСТЕРОВЪ.

Переходя къ такимъ художникамъ, какъ Васнецовъ, Суриковъ, Рябушкинъ и т. п., невольно оглядываешься назадъ на Вячеслава Шварца, живописца, съ работъ котораго такъ же начинается настоящая русская историческая живопись, какъ отъ »Свѣжаго кавалера« Ѳедотова ведетъ свое начало русскій жанръ.

Вячеславъ Григорьевичъ Шварцъ, сынъ богатаго Курскаго помѣщика и заслуженнаго кавказскаго генерала, родился въ г. Курскѣ въ 1838-мъ году и дѣтство провелъ на Кавказѣ, гдѣ отецъ командовалъ Лезгинской военной линіей. »Дикая фантастическая природа Кавказа и военная обстановка не могли не отразиться на пылкомъ воображеніи впечатлительнаго ребенка«, говоритъ въ своихъ воспоминаніяхъ сестра художника. — «Съ самаго ранняго дѣтства въ немъ стала проявляться необыкновенная любовь къ рисованію.... Трехлѣтнимъ мальчикомъ онъ уже чертилъ мѣломъ по стѣнамъ и на деревянныхъ доскахъ, и эти дѣтскіе его рисунки изображали: горы, крѣпости, солдатъ, лошадей и т. п.«.

Кавказъ, однако, не долго вліялъ на мальчика. Восьми лѣтъ его увезли въ Москву, а затѣмъ въ Курское имѣнье, гдѣ онъ и оставался до тринадцати лѣтъ.

Скромный, застѣнчивый и даже немножко апатичный мальчикъ не любилъ игръ, рѣдко шалилъ и рѣзвился, но съ странной для ребенка страстью буквально по цѣлымъ днямъ рисовалъ карандашемъ, тушью и акварелью. Въ домѣ много было картинъ, мальчикъ срисовывалъ ихъ и настолько удачно, что отецъ даже сталъ давать ему копировать для него батальныя картины. По временамъ мальчикъ принимался фантазировать, и опять-таки на батальные сюжеты.

На 13-мъ году Шварца свезли въ Петербургъ и отдали въ частный пансіонъ, а затѣмъ въ Императорскій Александровскій лицей, и, судя по этому, ни родители, ни самъ будущій художникъ въ то время не придавали серьезнаго значенія его рисованію и не мечтали для него о художественной карьерѣ. Однако въ лицеѣ Шварцъ рисованья не бросилъ и, когда туда поступилъ учителемъ рисованія пейзажистъ Мещерскій, то Шварцъ сталъ съ товарищами брать у него частные уроки и началъ писать масляными красками. Черезъ Мещерскаго же онъ сблизился съ другими художниками и одного изъ нихъ (Гофферта) даже увозилъ съ собою на вакаціи къ себѣ въ деревню.

Наконецъ въ 1859-мъ году лицей былъ оконченъ. Шварцъ вышелъ первымъ ученикомъ, былъ записанъ на золотую доску и поступилъ на службу по 1-му отдѣленію въ канцелярію Его Величества. Сдѣлалъ онъ это въ угоду отцу, хотя самого его тянуло въ другую сторону — къ наукѣ и искусству.



82. ШВАРЦЪ, В. Г. Шествіе Ивана Грознаго къ заутренѣ.

Онъ поступилъ вольнослушателемъ въ университетъ и сталъ пользоваться всякимъ удобнымъ случаемъ, чтобы вмѣсто службы идти на лекціи, то арабскаго языка, которымъ очень интересовался, то русской исторіи, которую читалъ тогда Костомаровъ, оказавшій на Шварца вообще серьезное вліяніе. Наконецъ Шварцъ рѣшилъ почти не посѣщать канцеляріи и поступилъ въ Академію, записавшись въ классъ Виллевальда. Очевидно самъ Шварцъ еще думалъ сдѣлаться баталистомъ, но вмѣсто того, въ первые же мѣсяцы послѣ поступленія, онъ представляетъ рисунокъ »Свиданіе кн. Святослава съ Императоромъ Цимисхіемъ« и начинаетъ зачитываться Курбскимъ, Олеаріемъ, Герберштейномъ. Классныя занятія шли у Шварца безъ особеннаго успѣха, но рядомъ съ классными рисунками онъ представлялъ такія внѣклассныя композиціи, что его скоро перевели въ натурный классъ, а затѣмъ черезъ годъ, недовольный своимъ колоритомъ, Шварцъ уѣхалъ за границу.



Въ галлереѣ находится эскизъ, изображающій Шибанова съ Иваномъ Грознымъ (»Посолъ отъ князя Курбскаго«), относящійся какъ разъ къ этому времени пребыванія Шварца въ Академіи. Къ этому же времени относятся и рисунки (въ залѣ рисунковъ) Шварца, иллюстрирующіе »Князя Серебрянаго«, появившагося тогда въ Русскомъ Вѣстникѣ и очень увлекшаго Шварца. (См. снимокъ съ одного изъ рисунковъ на стр. 102-й).

Въ это время (въ 1863-мъ году) Шварцъ уже безповоротно рѣшилъ бросить службу, вышелъ въ отставку и въ Парижѣ сталъ заниматься у Лефевра, сблизился съ Жеромомъ, а по возвращеніи написалъ картину »Іоаннъ Грозный у тѣла убитаго имъ сына«, за которую и получилъ серебряную медаль. Самъ Шварцъ, однако, не былъ доволенъ и этой картиной, и главнымъ образомъ ея колоритомъ. Въ надеждѣ развить себя въ этомъ отношеніи, онъ поселился у Литовченки и сталъ вмѣстѣ съ нимъ работать, такъ какъ очень цѣнилъ въ Литовченкѣ нравившагося ему живописца. Подъ его вліяніемъ и были написаны Шварцемъ: »Вербное воскресенье при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ« (»Шествіе на осляти«), »Игра въ шахматы царя Алексѣя Михайловича«, »Стрѣлецъ XVI вѣка« и, наконецъ, »Патріархъ Никонъ въ Новомъ Іерусалимѣ«. (Въ галлереѣ. См. стр. 103-ю).

Лучшія вещи Шварца, однако, относятся не къ этому времени, а уже къ 1868-му году, когда имъ были нарисованы: »Обрядъ поднесенья перчатки на Соколиной охотѣ«, »Нареченье царской невѣсты царевною« (оба рисунка въ галлереѣ), »Гонецъ« и, наконецъ, картина »Вешній поѣздъ царицы на богомолье« (геліогравюра 56-я)—а затѣмъ вскорѣ Шварца уже не стало, хотя ему минуло тогда всего 30 лѣтъ, и передъ нимъ была еще цѣлая жизнь. Новое странное сходство съ судьбою Ѳедотова.

Шварцъ выступилъ съ своими произведеніями въ то время, когда русское искусство было увлечено Ѳедотовымъ и затѣмъ Перовымъ. Даже и самъ Шварцъ насиловалъ себя и старался писать то же и такъ же, какъ другіе. Нѣкоторые рисунки его совсѣмъ въ духѣ Перовской школы. Но вмѣстѣ съ тѣмъ въ Шварцѣ было что-то, не поддающееся ломкѣ, какое-то особое собственное чувство стиля, выработавшееся, быть можетъ, потому, что его талантъ зарождался и долгое время развивался совершенно предоставленный самому себѣ. Техника зауряднаго рисованья ему плохо давалась, и въ Академіи онъ не могъ въ своихъ классныхъ работахъ подняться даже до средняго уровня, и вмѣстѣ съ тѣмъ даже старая Академія не могла отказать ему въ различныхъ отличіяхъ за его самостоятельныя внѣклассныя композиціи. Точно также, несмотря на увлеченье Шварца Мейсонье и Жеромомъ, его позднѣйшія работы, вплоть до »Вешняго поѣзда царицы« съ точки зрѣнія академическаго рисунка и общепринятаго колорита страдаютъ недочетами, но вмѣстѣ съ тѣмъ даже эта нѣкоторая неумѣлость удивительно идетъ къ этимъ произведеніямъ, придаетъ имъ особенную прелесть и превращаетъ ихъ въ положительныя цѣнности. Одинъ во всемъ тогдашнемъ русскомъ искусствѣ Шварцъ, быть можетъ, даже самъ того не сознавая, чувствовалъ что-то особое въ жизни старой Руси и передавалъ это особенное какимъ-то своеобразнымъ рисункомъ, полнымъ русскаго духа и особой, родной намъ красоты.

Само собой разумѣется, что тогда этого почти никто не понималъ. Въ работахъ Шварца, если и видѣли какую-либо особенность, то объясняли ее только недостаточной умѣлостью.

Едва ли понималъ свое значеніе, всю драгоцѣнность своихъ созданій и самъ Шварцъ, который хотѣлъ учиться у такого зауряднаго художника, какъ Литовченко, массу времени отдалъ такимъ композиціямъ, какъ напримѣръ »Вальпургіева ночь« изъ Фауста, этюды Парижскихъ типовъ и т. п. Даже матеріально свои созданья Шварцъ цѣнилъ очень невысоко и, напримѣръ, высылая изъ Парижа своего »Никона«, выражалъ желаніе получить за него всего 100 р.



83. ШВАРЦЪ, В. Г. Патріархъ Никонъ въ Новомъ Іерусалимѣ.

Только черезъ двѣнадцать лѣтъ послѣ смерти Шварца вспомнили о немъ, когда у него оказались такіе преемники, какъ В. Васнецовъ, Суриковъ и т. п.

Въ галлереѣ, по счастью, всѣ лучшія созданія Шварца: »Посолъ отъ Курбскаго«, »Іоаннъ Грозный у тѣла убитаго имъ сына«, »Схимникъ«, »Патріархъ Никонъ въ Новомъ Іерусалимѣ« (см. сним. на стр. 103-й), »Вешній поѣздъ царицы на богомолье« (геліогравюра 56-я), четыре рисунка къ »Князю Серебряному« (одинъ на снимкѣ на стр. 102-й), четыре же къ »Купцу Калашникову«, а также рисунки: »Гусляры у боярина Ромодановскаго«, »Битва«, »Обрядъ поднесенья перчатки на Соколиной охотѣ« и »Нареченіе царской невѣсты царевною«.

Сынъ сельскаго священника **Викторъ Михайловичъ Васнецовъ*** родился въ с. Лопьялѣ, Уржумскаго уѣзда, Вятской губерніи, въ 1848-мъ году**

Семья Васнецова была простая, хорошая, дружная и мальчикъ свободно росъ среди деревенскаго простора. Откуда явилась у него страсть къ живописи, остается невыяснен-

* Кто-то изъ писавшихъ о Васнецовѣ пытался [illegible] въ его семьѣ прим[illegible] страни[illegible] [illegible] фамиліи приписывалось не русское происхожденіе. Помимо того, что это совершенно отрицается художникомъ, фамилію его странно считать не русскою. На русскомъ сѣверѣ много такихъ фамилій и вотъ ихъ возникновеніе: Семенъ, Семеновы, Семеновскіе, Семенцовы, Семениовы; Иванъ, Ивановскіе, Иванцевскіе, Иванцевы, Иванцовы. Вася, Васнецкіе, Васинцевскіе, Васинцевы, Васинцовы. На родинѣ Васнецовыхъ такъ и зовутъ Васинцовы, дальнѣйшая же передѣлка обязана, вѣроятно, консисторіи, метрическимъ книгамъ и т. п.

** Приводимое біографами свѣдѣніе о томъ, что Васнецовъ родился въ с. Рябовѣ, по утвержденію самого В. М., не вѣрно. Въ Рябовѣ семья жила позже.

нымъ. Извѣстно только, что съ дѣтства онъ любилъ рисовать и почему-то совсѣмъ невиданныя вещи: морскія битвы, корабли, кораблекрушенія и т. п. Поступивъ въ Вятскую семинарію, Васнецовъ не бросилъ своихъ занятій живописью; напротивъ, кругъ его впечатлѣній расширился; онъ увидалъ много новаго въ Вятскомъ музеѣ, увидѣлъ кое-какіе иллюстрированные журналы и къ переходу въ богословскій классъ настолько уже овладѣлъ кистью, что рѣшилъ сдѣлаться художникомъ. Разыгравъ въ лоттерею двѣ своихъ картины, онъ собралъ нѣсколько десятковъ рублей и отправился съ ними въ Петербургъ, а черезъ годъ въ 1868 году поступилъ и въ Академію Художествъ.

Само собою разумѣется, что въ Петербургѣ молодому человѣку пришлось сначала очень круто. Приходилось даже и голодать, но вскорѣ одинъ изъ знакомыхъ Васнецова по Вяткѣ свелъ его съ владѣльцемъ картографическаго заведенія, генераломъ Ильинымъ, и тотъ далъ Васнецову работу, а молодой художникъ такъ скоро освоился съ литографскимъ дѣломъ, что сохранившіеся отъ того времени его работы ничѣмъ не уступаютъ работамъ лучшихъ тогдашнихъ специалистовъ этого дѣла. Работалъ Васнецовъ у Ильина между прочимъ надъ цѣлымъ рядомъ рисунковъ для иллюстрированныхъ изданій, но какъ ни старается Стасовъ доказать, что уже въ этихъ иллюстраціяхъ былъ видѣнъ будущій Васнецовъ, это все-таки ему не удается. Рисунки эти не хуже, но и не лучше тогдашнихъ заурядныхъ иллюстраціи, и оригинальнаго въ нихъ еще ничего не проглядываетъ. Не оригинальны были и академическія работы Васнецова.

Окончивъ Академію и получивъ всѣ установленныя медали за программы, Васнецовъ уѣхалъ въ 1876-мъ году въ Парижъ и примкнулъ къ сгруппировавшемуся тамъ около Боголюбова кружку русскихъ художниковъ. Савицкій, Рѣпинъ, Полѣновъ, Харламовъ, Крамской, Беггровъ и пр. были членами этого кружка, который несомнѣнно вліялъ общимъ своимъ тономъ на каждаго изъ участниковъ и, какъ Рѣпинъ и Полѣновъ не поняли тогда Манэ и всего значенія импрессіонизма, такъ не замѣтилъ ихъ и Васнецовъ. Все это было еще слишкомъ чуждо тогда русскому искусству. Развѣ только одинъ Курбэ былъ ему сродни, а, какъ историческій художникъ, увлекалъ русскихъ одинъ холодный Поль Деларошъ. Если въ головѣ Васнецова и бродили уже въ то время, какъ онъ говоритъ, смутныя мечты о картинахъ изъ Русской сказочной и былинной жизни, то все-таки эти замыслы такъ и оставались только замыслами, и начатые Васнецовымъ въ Парижѣ »Акробаты« все-таки ничѣмъ не выдѣляются изъ круга такихъ же картинъ его товарищей, не смотря на то, что Васнецовъ переселился ради картины въ Медонъ, многое здѣсь изучилъ и вообще отнесся къ своей затѣѣ очень любовно.

Точно также и возвратясь въ Россію и поселившись въ Москвѣ, Васнецовъ сначала не выходилъ изъ круга тѣхъ вліяніи, подъ которыми находились всѣ передвижники. Такія вещи какъ: »Лавочка лубочныхъ картинъ«, »Съ квартиры на квартиру« (см. снимокъ на стр. 105-й), »Военная телеграмма« и наконецъ »Преферансъ«, все это были картины въ духѣ самаго обычнаго жанра передвижныхъ выставокъ.

Тѣмъ не менѣе и эти картины очень интересны. Хотя Стасовъ и говоритъ по поводу нихъ, что все это ставило Васнецова въ ту самую категорію, гдѣ создали такія великія вещи Перовъ и Владиміръ Маковскій, но это разумѣется не такъ, и въ этихъ созданіяхъ Васнецовъ очень далеко уходитъ не только отъ Маковскаго, но и отъ многихъ другихъ. Въ чемъ? На это трудно отвѣтить двумя словами, но несомнѣнно, что, напримѣръ, въ картинкѣ »Съ квартиры на квартиру« есть что-то очень тонкое, есть особая задушевность и нѣчто, обобщающее этотъ сюжетъ настолько, что онъ уходитъ безконечно далеко отъ простого анекдота. Не даромъ и написана была картина подъ впечатлѣніемъ »Бѣдныхъ людей« Достоевскаго. Точно также и въ »Преферансѣ«* столько впечатлѣнія утренняго разсвѣта, врывающагося въ окна къ игрокамъ, что за нимъ даже не замѣчаешь самихъ изображенныхъ типовъ.

Наконецъ въ 1880-мъ году изъ подъ кисти Васнецова совершенно неожиданно появляется рядъ такихъ картинъ, какъ »Поле битвы съ половцами«, »Витязь на распутьи«, »Битва съ скиѳами« и »Коверъ самолетъ«. Какъ произошелъ этотъ переворотъ въ творчествѣ Васнецова? Самъ Васнецовъ отрицаетъ даже наличность какого-либо переворота и это вполнѣ естественно. Весьма возможно, что въ душѣ его и въ самомъ дѣлѣ жило съ юныхъ лѣтъ тяготѣніе къ русскому эпосу. Его дѣйствительно интересовала русская сказка. На вечерахъ у Рѣпина, по собственнымъ словамъ Васнецова, его такъ увлекало чтеніе русскихъ былинъ Савенковымъ, что затѣмъ онъ самъ сталъ зачитываться ими. Въ результатѣ мечты о картинахъ на темы изъ былинъ, и даже начаты »Богатыри« и »Поле битвы«. Но почему-то вмѣсто нихъ все-таки на выставкѣ появляются картины на сюжеты изъ чиновничьяго быта, или уличныя сцены вродѣ »Чтенія телеграммъ«? Ясно, что вліяніе на Васнецова общаго настроенія русскаго искусства было еще велико, и вмѣстѣ съ тѣмъ ясно также, что затѣмъ какія-то другія вліянія пересилили и толкнули Васнецова въ другую сторону, къ осуществленію его завѣтныхъ сказочныхъ грезъ. Вліянія эти и не трудно прослѣдить.

Переѣхавъ въ Москву, Васнецовъ не остался одинокимъ. Тутъ же поселились Полѣновъ съ сестрою, Рѣпинъ, Левицкій и всѣ они скоро сблизились съ Мамонтовыми. Московскія древности и красивая старина, сохранившаяся въ окрестныхъ монастыряхъ, которые художники посѣщали, все это не могло не произвести на Васнецова впечатлѣнія. И вотъ его потянуло къ этой родной старинѣ; въ душѣ его проснулось что-то новое, яркое, особенно близкое и дорогое. Къ тому же это увлеченіе встрѣтило самый радушный откликъ и вокругъ, ибо Мамонтовскій кружокъ создавалъ для Васнецова какъ разъ ту атмосферу, которая была ему такъ нужна, давалъ его таланту ту именно »поливку и уходъ«, которыя считалъ для него такъ необходимыми Крамской. Кромѣ того, и въ самомъ сельцѣ Абрамцевѣ, въ горячемъ дружескомъ кружкѣ, все было полно искусствомъ и Мамонтовъ шелъ на встрѣчу всѣмъ затѣямъ и мечтамъ художниковъ. Картины »Витязь«, »Коверъ самолетъ« и »Три царевны« были начаты Васнецовымъ прямо по заказу Мамонтова, который проектировалъ украсить ими центральный вокзалъ южно-русскихъ донецкихъ желѣзныхъ дорогъ, а когда Васнецовъ и его сотоварищи захотѣли чѣмъ-нибудь увѣковѣчить память о симпатичной жизни своего кружка и рѣшили построить и расписать въ Абрамцевѣ маленькую церковку, Мамонтовъ сейчасъ же предоставилъ имъ все для этого необходимое, и по проекту Васнецова въ Абрамцевскомъ паркѣ выросло первое прелестнѣйшее созданіе новой архитектуры, воистину проникнутой духомъ русскаго стиля.

* Картина въ собр. Солдатенкова въ Румянц. музеѣ.











Здѣсь же по написаннымъ въ Абрамцевской церковкѣ образамъ можно съ наглядностью прослѣдить, какъ постепенно Васнецовъ съ каждой новой работой все глубже постигалъ духъ русскаго иконописанія и, отрѣшаясь отъ реальнаго письма, приходилъ къ выработкѣ своего иконописнаго стиля.

Затѣмъ Мамонтовъ скоро затѣялъ рядъ домашнихъ спектаклей, гдѣ и декораціи писали, и костюмы сочиняли, и режиссировали тѣ же художники, и, наконецъ, было начато цѣлое большое театральное дѣло, частная опера, просуществовавшая три или четыре года. Въ домѣ Мамонтова ключемъ била горячая художественная жизнь и въ этой горячкѣ не могли не расти таланты всѣхъ участниковъ. Для Васнецова же вся эта шумиха была толчкомъ и къ серьезному изученію русской старины, а чѣмъ больше онъ ее изучалъ, тѣмъ сильнѣе она его увлекала. Такъ, затѣявъ церковку, Васнецовъ изучилъ древле-русскую архитектуру, иконопись и орнаментику. Сочиняя костюмы для »Снѣгурочки«, онъ съ увлеченіемъ погрузился въ исторію стараго русскаго костюма, утвари и вообще

Наконецъ, и въ »Трехъ царевнахъ«, несмотря на сказочно красивыя краски, ничего не говорятъ неподвижныя, точно позирующія, фигуры царевенъ. Мало сказано и въ написанномъ позже »Иванѣ Царевичѣ на сѣромъ волкѣ«. Убѣжденіе, что фантастическія сцены можно и должно передавать въ совершенно реальныхъ образахъ, еще сильно мѣшало Васнецову.

Однако картины эти все же очень дороги намъ уже по одному намѣренію художника, по его стремленію къ новому пути. Къ тому же въ »Аленушкѣ«, написанной въ 1884-мъ году, есть что-то, дѣлающее эту картину уже очень оригинальной и совершенно новой для тогдашняго русскаго искусства. Удивительно простой пейзажъ этой картины до того полонъ русской природы и какой-то интимной ея прелести, до того взять оригинально и просто, что это явилось своего рода откровеніемъ. Это былъ положительно первый опытъ такъ трактовать русскую природу. Да и въ самой Аленушкѣ, тоже удивительно простой и настоящей русской, есть уже что-то странное, не обыденное, и если, смотря на картину,



84. ВАСНЕЦОВЪ, В. М. Съ квартиры на квартиру.

всего древле-русскаго быта. Въ результатѣ получилось не только не работа забавлявшихся диллетантовъ, но рядъ серьезныхъ художественныхъ произведеній, удивительной, даже трогательной красоты церковка, дивная постановка »Снѣгурочки« и прекрасные рисунки къ этой постановкѣ,* а въ Васнецовѣ выросъ чуткій знатокъ русской старины и художникъ, глубоко увлеченный ею.

И все-таки первыя сказочныя картины Васнецова кажутся намъ теперь далеко не тѣмъ, чѣмъ казались въ свое время. Несмотря на все значеніе сдѣланнаго Васнецовымъ поворота въ своемъ искусствѣ, его »Поле битвы« еще немного театрально. Несмотря на разлитое въ картинѣ величавое элегическое настроеніе, какъ-то странно видѣть эти чистенькіе трупы въ новенькихъ доспѣхахъ и костюмахъ.

Въ »Коврѣ Самолетѣ«, несмотря на удачную мысль придать ковру видъ какой-то волшебной птицы, все-таки совсѣмъ не сказочная, а игрушечная жаръ-птица и неподвижный Иванъ Царевичъ, похожій, по сравненію Стасова, на удалого ямщика.

еще не вѣришь, что на зовъ дѣвочки выплыветъ Сѣренькій Козликъ, то все-таки вполнѣ ждешь отъ дѣвочки словъ ея страннаго призыва.

Интересно, между прочимъ, что эта наиболѣе сказочная въ своей интимной прелести картина всего менѣе привлекала къ себѣ вниманіе публики и даже пріобрѣтеніе ея въ Третьяковскую галлерею сопровождалось цѣлымъ скандаломъ. Привыкшее къ формамъ реальной живописи русское искусство съ большимъ трудомъ рѣшалось на переходъ къ какимъ-либо другимъ. Оно еще допускало измѣненіе въ сюжетѣ и прощало въ немъ дѣтскую наивную сказку, но формы новой долго еще не хотѣло признать. Мудрено ли, что и самъ Васнецовъ, воспитавшій свое творчество на томъ же реальномъ искусствѣ, тоже оставался еще прикованнымъ къ его тачкѣ.

Въ этотъ же періодъ увлеченія сказочными сюжетами Васнецовъ получилъ приглашеніе, которое дало ему случай проявить свое дарованіе съ совершенно новой стороны. Это было порученіе написать въ Историческій Музей фрески для залы каменнаго періода. Задача была не изъ легкихъ.

* Въ галлереѣ.

На сплошномъ, сравнительно недлинномъ фризѣ надо было изобразить первобытнаго человѣка: и дома, занятаго примитивными ремеслами, и на рыбной ловлѣ, и на охотѣ, и послѣ нея. Васнецовъ блестяще справился съ своей задачей.

Въ этихъ фрескахъ уже нѣтъ и намека на списанныхъ съ натуры Ивановъ и Егоровъ. Если это и натура, то прошедшая уже черезъ горнило большого художественнаго творчества. Положительно же великолѣпна сцена пира послѣ охоты, особенно на эскизѣ, принадлежащемъ нынѣ И. С. Остроухову. Это именно оргія первобытныхъ дикарей, оргія, гдѣ съ огромною силою вырывается изъ человѣка ничѣмъ не сдерживаемое звѣрное начало.

— »Я такъ охваченъ тѣмъ, что возникло въ моемъ воображеніи, что уже ни на что больше смотрѣть не могу. Ничего больше не вижу«... - писалъ онъ Прахову. Подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ видѣнныхъ имъ остатковъ и отраженій Византіи, Васнецовъ горячо принялся за эскизы.

Работа эта захватила Васнецова съ такою силой, что наполнила всю его дальнѣйшую жизнь и даже переродила его самого. Проработалъ въ соборѣ Васнецовъ цѣлыхъ 10 лѣтъ и въ результатѣ — огромная поверхность въ четыре тысячи квадратныхъ аршинъ, покрытыхъ его живописью, 15 большихъ картинъ и 30 отдѣльныхъ фигуръ (не считая медальоновъ), причемъ многія фигуры очень велики. (Напримѣръ, фигура Богоматери имѣетъ болѣе двѣнадцати аршинъ вышины).



85. ВАСНЕЦОВЪ, В. М. Господь Вседержитель.

Наконецъ, наступаетъ 1885-й годъ и опять-таки случай толкаетъ Васнецова на совершенно новую дорогу, о которой онъ никогда и не могъ серьезно мечтать. Внутренняя отдѣлка собора Св. Владиміра въ Кіевѣ была поручена А. В. Прахову, а онъ всѣ главныя работы предложилъ взять на себя Васнецову.

Васнецовъ съ увлеченіемъ схватился за этотъ заказъ. Знакомый уже съ завлекательностью декоративной работы по Абрамцовской церковкѣ, онъ понялъ, какія обаятельныя перспективы открываетъ ему работа въ соборѣ, какое будетъ здѣсь передъ нимъ широкое поле для выраженія всего, что пробуждало въ душѣ его изученіе русской старины. Наскоро собравъ вещи, Васнецовъ уѣхалъ за границу, осмотрѣлъ Венецію съ ея соборомъ Св. Марка, Равенну съ ея мозаиками, Флоренцію, Римъ, сдѣлалъ массу замѣтокъ и поспѣшилъ назадъ въ Россію.

Говорить о работѣ Васнецова отдѣльно отъ самого храма нельзя, и потому привожу мое впечатлѣніе отъ перваго посѣщенія этого храма въ томъ самомъ видѣ, какъ оно было записано тогда же. »Взошли вы и останавливаетесь, охваченные такимъ трепетнымъ чувствомъ, что слезы готовы выступить на глазахъ. Со всѣхъ стѣнъ смотрятъ восторженные лики, вдохновенные глаза, и васъ съ необычайною силою охватываетъ живая вѣра въ то, что существуетъ на свѣтѣ нѣчто превыше всѣхъ суетъ, нѣчто такое, изъ за чего шли всѣ эти подвижники на страшныя муки. Всѣ эти окружающія васъ лица полны такого молитвеннаго стремленья, всѣ они съ такою силой унеслись въ небесную высь, что и васъ невольно охватываетъ то же настроеніе. Но и не одна сила выраженія, переданная художникомъ дѣйствуетъ здѣсь на васъ. Дѣйствуетъ и сама удивительно торжественная красота живописи и тотъ духъ глубокой русской старины, которымъ

проникнута не только каждая фигура, но и каждый мельчайшій орнаментъ. И окружаютъ васъ тоже все подвижники русской земли, и вы чувствуете во всѣхъ нихъ что-то близкое, родное. Только тамъ въ глубинѣ за иконостасомъ, у алтаря, виднѣются ветхозавѣтныя фигуры и вдохновенные пророки въ странныхъ ассирійскихъ и вавилонскихъ одѣяніяхъ. И надъ всѣмъ царитъ Богоматерь съ Предвѣчнымъ Младенцемъ, который вперилъ свои очи въ ожидавшій Его міръ, простеръ руки и вотъ-вотъ ринется вамъ навстрѣчу...« *

Позже я былъ въ храмѣ не разъ и во время церковныхъ службъ, и почти въ полномъ одиночествѣ въ часы межмолитвенныхъ промежутковъ и, странное дѣло, онъ лучше, когда въ немъ пусто, и стоитъ мистическая тишина. Тогда въ душѣ, дѣйствительно, просыпается восторгъ какой-то молитвы. Возгласы обычныхъ церковныхъ моленій какъ-то не идутъ ко всѣмъ этимъ незауряднымъ ликамъ, смотрящимъ на васъ со всѣхъ сторонъ. И съ недоумѣніемъ спрашиваешь себя: Отчего? Оттого ли, что Васнецовъ все-таки невольно остался и въ этой своей работѣ человѣкомъ своего времени съ душою, прошедшею горнило неизгладимыхъ сомнѣній? Или, быть можетъ, въ этой живописи и орнаментахъ угаданъ иной храмъ будущей церкви, въ которой сольется мистическое поклоненіе Богу съ глубокимъ убѣжденіемъ въ Его непостижимости, Церкви не наивной вѣры, а сознательной символизаціи? Пусть на это отвѣтитъ будущее, а пока все же это храмъ, въ которомъ переживаешь много высокихъ наслажденій, храмъ, гдѣ отрѣшаешься отъ земного и горячо стремишься куда-то въ высь, къ тѣмъ горнимъ вершинамъ духа, гдѣ все свято, и гдѣ дѣйствительно слышишь трепетъ крыльевъ Херувимовъ, говорящій о близости Бога.

Среди написаннаго въ храмѣ Васнецовымъ много очень крупныхъ по силѣ произведеній, и первое мѣсто между ними занимаетъ, конечно, Богоматерь. Я не знаю другого такого изображенія ни въ русской живописи, ни въ какой-либо другой. Если итальянцы оставили намъ въ наслѣдіе ликъ кроткой Мадонны, въ которомъ уже ни измѣнить, ни добавить нечего, то этотъ ликъ все-таки не можетъ насъ удовлетворить, это не наше православное представленіе. Мы не можемъ отрѣшить его отъ образа Матери, рыдающей надъ бездыханнымъ тѣломъ распятаго Сына, и въ чертахъ Богоматери, прижимающей къ груди своего святого Младенца, мы уже прозрѣваемъ ея скорбь. Поэтому для насъ Богоматерь не Мадонна, а мать, несущая Младенца въ жертву и на страданіе во спасеніе міра, Мать, поднимающаяся въ своей скорби на недосягаемую, святую высоту. У Васнецова она такова и есть и, увидѣвъ ея ликъ, его уже никогда не забудешь, какъ и не представишь себѣ иной Богоматери. Можетъ быть, здѣсь много субъективнаго, можетъ быть, надо быть до глубины души русскимъ и вырасти въ православіи для того, чтобы все это чувствовать, но что же за бѣда? Пусть такъ. Пусть это и будетъ русская Богоматерь, въ ликѣ которой отразилась вся скорбь русской женщины за всѣхъ погибшихъ и гибнущихъ ея дѣтей. Въ искусствѣ вѣдь все субъективно.

Нельзя, однако, сказать того же о ликѣ Самого Христа. Христосъ Васнецова грозный Судія и, если хотите, въ этомъ тоже много православія, но все-таки ликъ Христа слишкомъ образъ, слишкомъ повторяетъ обычное его изображеніе, и онъ теряетъ среди реальныхъ ликовъ всѣхъ окружающихъ святыхъ. Но какъ только опять реальныя фигуры пророковъ, апостоловъ и святыхъ, такъ снова удивительная мощь, удивительное вдохновеніе. Ни одна фигура не позируетъ и не присутствуетъ въ храмѣ равнодушно, только для того, чтобы занять свое мѣсто. Каждая живетъ, живетъ горячо и по своему, и всѣ рвутся душою въ высь, всѣ возвѣщаютъ о Богѣ, молятся ему, призываютъ его и славословятъ... О каждой фигурѣ можно написать цѣлыя страницы, такъ каж-



86. ВАСНЕЦОВЪ, В. М. Іоаннъ Грозный

дая изъ нихъ продумана, прочувствована и опредѣлена. Св. княгиня Ольга, эта странная язычница, точно пробуждающаяся къ новой сіяющей жизни во Христѣ, Св. князь Михаилъ Тверской, восторженно идущій на казнь, Св. Борисъ и Глѣбъ съ дѣтски свѣтлой душей, Св. Несторъ, ветхій деньми старецъ, не удивляющійся ничему — все это фигуры, которыхъ не забудешь.

Наконецъ, двѣ композиціи: »Страшный судъ« и »Преддверіе рая« (Радость праведныхъ о Господѣ) и снова цѣлыя вереницы фигуръ, глубоко западающихъ въ душу....

Написано все это съ большой красотой, и все утопаетъ въ морѣ удивительно роскошной орнаментаціи. Эта орнаментація цѣлый особенный міръ, византійскій и русскій міръ, полный красокъ, жизни, свѣта, блеска и безконечнаго сіянія; это какой то нескончаемый праздникъ и торжество.

Въ галлереѣ цѣлая витрина съ эскизами Васнецова для этого храма и тринадцать большихъ картоновъ. По нимъ

* Сергѣй Глаговъ »На югѣ«, изд. І. Кнебель

трудно возсоздать себѣ картину самого храма, но и въ нихъ уже чувствуется, что онъ представляетъ собою. Въ нѣкоторыхъ же эскизахъ, въ ихъ недосказанности есть даже большая прелесть, нежели въ окончательной ихъ обработкѣ на мѣстѣ.

Въ періодъ, послѣдовавшій за храмомъ Св. Владиміра, Васнецовъ снова обратился къ былинѣ и сказкѣ и написалъ птицъ »Сирина и Алконоста« и акварель »Вѣщая птица Гамаюнъ«. »Сиринъ и Алконостъ« очень характерны, какъ сказочная картина Васнецова. Въ нихъ ярко выступаютъ и его достоинства, и его недостатки. На совершенно реальномъ деревѣ двѣ большихъ, тоже реальныхъ невѣдомыхъ птицы, съ головами и лицами женщинъ: одна съ лицомъ восторженнымъ и радостнымъ, другая съ печальнымъ. Обѣ поютъ. Выраженіе въ обоихъ лицахъ сильное и яркое; въ обѣихъ много Руси, и все-таки стоите вы передъ картиной и не можете повѣрить въ этихъ странныхъ полуптицъ, полуженщинъ, залетѣвшихъ въ православный рай изъ миѳологіи грековъ. Опять реальные образы не создаютъ во всей силѣ сказки. И Васнецовъ какъ будто даже самъ это почувствовалъ и въ Гамаюнѣ далъ уже совершенно иной образъ*. Гамаюнъ уже совсѣмъ не реаленъ. На стилизованномъ, орнаментальномъ стеблѣ невѣдомаго злака такая же стильная птица съ развѣвающимися перьями и вѣщимъ тревожнымъ женскимъ лицомъ. Вокругъ орнаментальныя деревца съ травами и, какъ ни странно, а въ стильномъ изображеніи больше правды, нежели въ реальныхъ »Сиринѣ и Алконостѣ«. Въ стильномъ »Гамаюнѣ« точно вспоминаешь какой-то дивный, тревожный сонъ, въ которомъ все было такъ же реально, какъ и дѣйствительность. Вообще акварельные рисунки Васнецова, его »Пѣснь о Вѣщемъ Олегѣ«, иллюстраціи въ »Царской Охотѣ«, нѣсколько menus къ коронаціоннымъ торжествамъ, рисунки къ Снѣгурочкѣ и т. п., въ смыслѣ стиля и настроенія старины часто даютъ больше, нежели такія же работы его масляными красками. Какъ будто рука художника, привыкшая въ академіи писать масляной краской реальные образы, берясь за акварель, освобождается отъ какихъ-то стѣсняющихъ ее путъ.

Послѣдняя былинная картина Васнецова »Богатыри« (см. геліогравюру 57-ю) лучшая изъ этого цикла его созданій. Картина эта, давно задуманная художникомъ, не даромъ оставалась такъ долго въ его воображеніи. Она носитъ на себѣ характеръ большой зрѣлости, обдуманности и законченности. Въ ней уже нѣтъ ничего случайнаго. Каждый типъ, каждая мелочь въ его характеристикѣ досказаны до послѣдняго слова. Быть можетъ, изысканность современнаго спроса на сказку не найдетъ ея въ достаточной силѣ и въ »Богатыряхъ«. Быть можетъ, мистически настроенному зрителю и эти витязи не дадутъ представленія о могучихъ легендарныхъ богатыряхъ, бившихся съ зміемъ Тугариномъ и побивавшихъ цѣлыя полчища. И все-таки передъ вами три богатыря, поскольку въ нихъ сама былина влагаетъ реальности....

Работы Васнецова въ соборѣ Св. Владиміра обратили на него вниманіе всѣхъ, кто хотѣлъ воздвигать новые художественно украшенные храмы, и въ послѣдніе годы художникомъ исполненъ цѣлый рядъ религіозныхъ картинъ по различнымъ заказамъ. Остановлюсь изъ нихъ только на огромномъ полотнѣ »Страшнаго Суда« для церкви Нечаева Мальцева. Въ новой композиціи художника замѣтно желаніе приблизиться къ наивной простонародной трактовкѣ сюжета и на первый взглядъ картина сейчасъ же напоминаетъ давно всѣмъ знакомое еще по дѣтскимъ воспоминаньямъ лубочное изображеніе Суда съ наивнымъ распредѣленіемъ грѣшниковъ по разнымъ мукамъ. А въ рамкахъ этой композиціи опять-таки рядъ реальныхъ фигуръ, среди нихъ въ центрѣ прекрасно выраженное смятеніе Души передъ вѣсами, на которые кладутся грѣхи и добрыя дѣла, а передъ ней безстрастный, грозный въ своемъ неподвижномъ спокойствіи Ангелъ Суда.

Остается сказать еще объ одномъ созданіи Васнецова о его »Іоаннѣ Грозномъ«. Ни въ одномъ изъ своихъ произведеній Васнецовъ не является настоящимъ историкомъ; вездѣ онъ остается мечтателемъ и поэтомъ. Такъ и его »Іоаннъ Грозный« — не больной съ душою, полною трагическихъ противорѣчій, и не измученный своими видѣніями маніакъ; это — грозный царь, Иванъ Васильевичъ пѣсни, тотъ окруженный сказочнымъ великолѣпіемъ властитель, который съ усмѣшкою награждаетъ добраго молодца:

> Ужъ какъ я тебя, добра молодца да пожалую
> Что двумя столбами съ перекладиной....

И благодаря этому, благодаря чему-то мистическому, въ этомъ грозномъ царѣ больше настоящей исторіи и больше ужаса, чѣмъ въ сумасшедшемъ убійцѣ въ раздирательныхъ картинахъ Неврева. Что же касается уголка зимняго русскаго пейзажа, виднѣющагося въ просвѣтъ оконца, то это положительный chef-d'oeuvre и первый опытъ той трактовки русскаго историческаго пейзажа, какого такъ много было потомъ.

Воспитаніе въ школѣ передвижниковъ наложило свою печать на творчество Васнецова въ извѣстной части его произведеній, и нужна была не такая мягкая натура для того, чтобы порвать эти путы и пойти всецѣло самобытнымъ путемъ. Тѣмъ не менѣе съ именемъ Васнецова все-таки неизбѣжно связывается наступившій въ русскомъ искусствѣ переломъ, Васнецову принадлежитъ честь поворота отъ узкаго реализма къ поэзіи родного эпоса, къ русской сказкѣ, къ народному творчеству и народному міропониманію. Тамъ, гдѣ Васнецовъ не былъ стѣсненъ слишкомъ узкими рамками традиціи, напримѣръ въ его акварелягъ, рисункахъ и набросахъ, не трудно найти корни многаго, что потомъ такъ пышно расцвѣло въ творчествѣ другихъ, болѣе близкихъ намъ мастеровъ.

Въ галлереѣ цѣлый рядъ произведеній Васнецова, превосходно характеризующихъ различные періоды его творчества. Тамъ его »Съ квартиры на квартиру« (см. сним. на стр. 105-й), »Военная телеграмма«, »Картинная лавочка«, »Послѣ побоища Игоря Святославовича съ половцами« (геліогравюра 58-я), »Аленушка« (геліогравюра 60-я), »Иванъ Царевичъ на сѣромъ волкѣ«, »Богатыри» (геліогравюра 57-я), »Іоаннъ Грозный« (сним. на стр. 107-й), этюдъ скомороха и портретъ сына художника, двѣнадцать большихъ эскизовъ къ работамъ въ храмѣ Св. Владиміра, среди нихъ »Христосъ Вседержитель« (сним. на стр. 106-й) и Страшный судъ (сним. на геліогравюрѣ 59-й). Затѣмъ цѣлая витрина меньшихъ эскизовъ, огромная композиція »Радости праведныхъ о Господѣ«, и шестнадцать рисунковъ карандашомъ, перомъ и акварелью. Картина »Преферансъ« въ Солдат. собраніи Румянцевскаго музея, »Богатырь на распутьи« и »Три царевны« въ музеѣ Александра III.

* Хорошая копія съ акварели находится въ музеѣ Строгановскаго училища. Снимки въ статьѣ Стас[illegible] въ журналѣ Ист. худ. пром. [illegible] Снимокъ съ другого варіанта въ изданныхъ Васнецовымъ снимкахъ его картинъ.

Лѣтъ черезъ пять послѣ первыхъ сказочныхъ картинъ Васнецова выступилъ со своими произведеніями Михаилъ Васильевичъ Нестеровъ. Въ нихъ говорилъ тотъ же интересъ къ жизни народнаго духа, то же стремленіе проникнуться народными представленіями и вѣрованіями, но вмѣсто сказки были уже мистическія, религіозныя настроенія. Эти влеченія сложились въ душѣ Нестерова очень рано, еще въ дѣтствѣ. Онъ родился въ Уфѣ (въ 1869 г.) въ зажиточной и интеллигентной купеческой семьѣ, тяготѣвшей къ искусству. Отецъ Нестерова очень любилъ театръ и нерѣдко игралъ на домашнихъ спектакляхъ, любилъ декламировать Козлова, Пушкина и т. д., одинъ изъ дядей чуть было не ушелъ совсѣмъ на сцену, и такимъ образомъ всего естественнѣе было ожидать, что мальчикъ тоже увлечется сценическимъ искусствомъ и т. п. Между тѣмъ съ раннихъ лѣтъ онъ началъ рисовать и больше всего сталъ тяготѣть къ церкви съ ея мелькающими въ дымкѣ ладана вѣнчиками святыхъ, молитвенными возгласами и несущимся съ клироса пѣніемъ.

Вотъ что разсказываетъ объ этомъ самъ Нестеровъ въ одномъ изъ своихъ частныхъ писемъ:

»Давно, въ дѣтствѣ, въ Уфѣ, въ сосѣдствѣ съ нашимъ домомъ, жила семья М—чъ. Мать католичка со многими дѣтьми мальчиками и дѣвочками православными. Младшій Мишенька, мой сверстникъ, гимназистъ лѣтъ 10—11, какъ-то, купаясь въ извѣстной по Аксакову Демѣ, утонулъ, его нашли, похоронили (это былъ первый, видѣнный мною покойникъ), погоревали, и такъ какъ я былъ самый близкій его пріятель, то мнѣ достались его игрушки. Изъ нихъ поразили и восхитили меня самодѣльно вырѣзанные изъ картона два иконостаса, одинъ красный—будничный, другой бѣлый—праздничный. Оба они были густо украшены вырѣзанной изъ бумаги позолотой. При этомъ изъ бумаги вырѣзанъ былъ цѣлый сонмъ духовенства, начиная съ архіерея и кончая дьячками, и для всѣхъ ихъ имѣлось нѣсколько смѣнъ облаченій до пасхальнаго включительно, утварь церковная и проч. Получивъ такое необычное наслѣдство, я скоро вступилъ въ полныя свои права. Началъ служить неуклонно подъ праздники всенощную, а въ праздники обѣдню, при чемъ, какъ я, такъ и мальчикъ-однолѣтокъ изъ нашего магазина изображали пѣвчихъ хоръ. Чтобы не накликать немилости старшихъ, мы запирались наверху на антресоляхъ въ моей комнаткѣ, и тамъ на свободѣ, съ большимъ увлеченіемъ начинали мы службу. Съ особеннымъ восторгомъ и даже со слезами умиленія исполнялись за всенощной »Слава въ вышнихъ Богу«, а за обѣдней »Херувимская«, при чемъ нерѣдко въ самый патетическій моментъ, когда слезы выступали на глазахъ, когда душа моя была преисполнена экстаза, мой клирошанинъ, будучи очень смѣшливымъ отъ природы, вдругъ не выдерживалъ и неожиданно фыркалъ и покатывался со смѣху... Конечно, сладкій сонъ-иллюзія мигомъ исчезалъ... Такъ продолжалось съ годъ, а то и больше, до самаго того времени, какъ меня увезли въ Москву и отдали въ реальное училище Воскресенскаго«.

Само собой разумѣется, что при такомъ настроеніи мальчикъ видѣлъ въ каждомъ духовномъ лицѣ нѣчто особенное, призванное къ какому-то особому, важному дѣлу среди людей, и судьба, дѣйствительно, скоро послала Нестерову встрѣчу съ хорошимъ священникомъ.

»Въ эти же годы и гораздо позднѣе, когда я былъ уже въ школѣ живописи, — говоритъ Нестеровъ, — на меня имѣлъ большое вліяніе жившій тогда въ Уфѣ священникъ О. Ѳедоръ, его у насъ звали по приходу преп. Сергія »Сергіевскій батюшка«. Человѣкъ это былъ особенный, не молодой, съ свѣтлорыжими (розоватыми), съ просѣдью волосами, съ пріятнымъ, добрымъ лицомъ, высокій, подвижной. Онъ нѣжно любилъ свой убогій приходъ, украшалъ его, какъ невѣсту, коленкоровыми цвѣтами и рѣдкостными пальмами, самъ и образа въ немъ подновлялъ, а подъ праздники самъ же и полы въ немъ мылъ. Любила его вся бѣднота »Солдатской слободки«, гдѣ былъ его приходъ—безмѣрно. Онъ былъ и духовникъ, и судья, и отвѣтчикъ, и лекарь-гомеопатъ для своихъ прихожанъ. Въ семьѣ былъ, несмотря на свой санъ протоіерейскій, первый выдумщикъ. Онъ и прогулку затѣетъ съ чаями да кострами, онъ и спектакль устроитъ, самъ въ импровизированномъ оркестрѣ на віолончели играетъ, куда ни пойди, что ни затѣй, а безъ »батюшки« не обойдешься. А какъ служилъ онъ всенощную, обѣдню, того мнѣ никогда не забыть...

»Хорошо отецъ Ѳедоръ жилъ, хорошо и померъ. Недѣли за 3 до кончины, еще здоровый, приказалъ себѣ могилку рыть сзади алтаря (онъ же служилъ и на кладбищѣ), черезъ недѣльку захворалъ, а тамъ и Богу душу отдалъ въ самую обѣдню... Вотъ этотъ-то самый »Сергіевскій батюшка« всегда былъ особенно ко мнѣ ласковъ, чуялъ, вѣрно, какъ душа моя тянулась къ нему, къ его живой простой вѣрѣ и его любящей жизни; все въ немъ меня грѣло, привлекало неотразимо«.

Подъ этими-то вліяніями незамѣтно для самого юноши слагалась въ немъ любовь къ »Святой Руси«, къ ея трепетнымъ исканіямъ Бога, къ церковности, къ тишинѣ далекихъ отъ мірской суеты пустынь и скитовъ.

Двѣнадцати лѣтъ Нестерова отдали учиться въ Москву въ реальное училище Воскресенскаго, и здѣсь любовь и способность мальчика къ рисованію скоро опредѣлилась настолько рѣзко, что, при одномъ изъ свиданій съ отцомъ Нестерова, Воскресенскій убѣдилъ его взять юношу изъ реальнаго училища и отдать въ московскую школу живописи, что и было сдѣлано.

Въ Училищѣ Живописи занятія Нестерова, дѣйствительно, пошли съ такимъ успѣхомъ, что черезъ два года его уже перевели въ натурный классъ.

Училище въ то время переживало свою лучшую пору. »То было время, — пишетъ Нестеровъ въ своихъ воспоминаніяхъ о Левитанѣ, — когда Московская школа носила на себѣ своеобразный, яркій отпечатокъ страстнаго увлеченія и художественнаго подъема, вызваннаго удивительной личностью и горячей проповѣдью Перова, когда, казалось, пульсъ жизни школы бился особенно ускоренно, когда тамъ вмѣстѣ съ Перовымъ работали: Саврасовъ, Прянишниковъ, Евграфъ Сорокинъ, когда только что зарождалась мысль объ ученическихъ выставкахъ, а въ Петербургѣ Крамской во главѣ передвижниковъ призывалъ молодежь послужить русскому искусству«. Ученики работали съ увлеченіемъ. Передъ ними открывались широкіе горизонты и это удваивало ихъ силы. Въ результатѣ школа выдвинула за это время цѣлый рядъ художниковъ, завоевавшихъ себѣ извѣстность, и среди нихъ, еще въ школѣ, Нестеровъ занялъ очень видное мѣсто. Дѣйствительно, школьные эскизы его всегда обращали на себя общее вниманіе: такъ много было въ нихъ настроенія и особенной, какой-то таинственной прелести. То рисовалъ онъ тревожную сцену изъ смутнаго времени со зловѣще смотрящей изъ-за темныхъ построекъ красной луной, то писалъ съ горящей

въ коронѣ звѣздой царевну среди мрачнаго кладбища съ чернымъ ворономъ, то изображалъ мистическаго ангела, несущаго съ »тихою пѣснью« »по небу полуночи« »душу младую«.... Впрочемъ, одновременно съ этимъ Нестеровъ отдавалъ богатую дань и тому Перовскому направленію, которое царило вокругъ. Это была тогда общая участь. Одну за другой писалъ онъ картинки и съ чиновниками, и съ купцами, и съ мужиками, и бабами, вообще все, что полагалось тогда писать уважающему себя настоящему художнику. Но все это было какъ-то само по себѣ, а затаенныя мечты сами по себѣ. Передо мною альбомъ литографированныхъ рисунковъ С. В. Иванова и Нестерова, изданный ими еще въ училищѣ, и въ этомъ альбомѣ цѣлый рядъ рисунковъ Нестерова, въ которыхъ очень трудно его узнать, до того они заурядны и по темамъ, и по исполненію. Но въ одномъ тутъ же мелькаетъ и будущій Нестеровъ. На этомъ рисункѣ очень наивной ученической манерой нарисованъ старенькій схимникъ, идущій съ палочкой по уютному монастырскому двору.



8. НЕСТЕРОВЪ, М. В. П[illegible]

Изъ натурнаго класса Нестеровъ переѣхалъ въ Петербургъ и хотѣлъ было продолжать свое образованіе въ Академіи, но здѣсь ему не повезло. Работы его не остановили на себѣ вниманія преподавателей, а когда тифъ не позволилъ ему своевременно сдать одинъ изъ экзаменовъ, то его даже перевели въ вольнослушатели.

Въ результатѣ Нестеровъ снова вернулся въ Москву, въ школу и, представивъ картину »До Государя челобитчики«, получилъ званіе классонаго художника.

Въ этой картинѣ опять-таки было мало своеобразнаго, Нестеровскаго, но вслѣдъ за ней появились »Христова невѣста« и »За приворотнымъ зельемъ«, въ которыхъ уже очень опредѣленно сказался интересъ художника къ тѣмъ смутнымъ исканіямъ русской народной души, которые затѣмъ влекли къ себѣ Нестерова всю его жизнь и продолжаютъ увлекать и по сейчасъ. На первой картинѣ была изображена задумчивая дѣвушка съ загадочными темными глазами, одно изъ тѣхъ женскихъ лицъ, которыя проходятъ передъ нами у Мельникова, — въ его »Въ лѣсахъ« и »На горахъ«. На второй смущенная молодая женщина въ старинномъ нарядѣ, сидѣла у двери мельника-колдуна, къ которому пришла за приворотнымъ зельемъ. Въ обѣихъ картинахъ передъ нами былъ уже Нестеровъ, вполнѣ опредѣлившійся, хотя, быть можетъ, еще и не вполнѣ увѣренный въ себѣ и недостаточно еще смѣлый. Затѣмъ появляются: старенькій »Пустынникъ«, давно примирившійся со всѣмъ на свѣтѣ и доживающій свои дни въ умиленномъ созерцаніи Божьяго міра; и, наконецъ, »Видѣніе отроку Варфоломею«, о которомъ было уже упомянуто выше. Картина эта была однимъ изъ первыхъ опытовъ крутого поворота отъ реальнаго пейзажа къ исканію другихъ формъ и красокъ и у Нестерова свелась къ условной наивной композиціи рисунка и красокъ, настолько искренней, что самъ онъ въ своихъ письмахъ настойчиво отрицаетъ въ этомъ всякую сознательную преднамѣренность. Затѣмъ »Въ юности отрока Сергія« это стремленіе достигло уже наивысшаго своего предѣла и намѣреніе художника ясно выразилось въ томъ, что картина одно время даже называлась »Слава въ вышнихъ Богу и на землѣ миръ и въ человѣцѣхъ благоволеніе«. Дѣйствительно, въ этой картинѣ все, начиная съ облика юнаго св. Сергія и кончая пробивающеюся весеннею зеленью такихъ же



березокъ, все полно какимъ-то экстазомъ религiознаго восторга передъ пробуждающейся жизнью природы.

Въ этой картинѣ Нестеровъ еще болѣе ушелъ не только отъ формъ обычной реальной компоновки, но и отъ всякаго разсказа и опредѣленно стремится къ лиризму, хочетъ довести свои созданiя до того, чтобы сами краски въ нихъ пѣли и пробуждали въ душѣ зрителя настроенiе религiозной тишины и всепримиряющей любви....

Одновременно съ этими картинами, по приглашенiю Прахова, Нестеровъ началъ работать и въ Соборѣ Св. Владимiра гдѣ исполнилъ цѣлый рядъ образовъ*.

Не подлежитъ сомнѣнiю, что работа въ Соборѣ имѣла для Нестерова огромное значенiе.

Она повлiяла на весь характеръ его дальнѣйшаго творчества и поселила въ немъ увѣренность въ способности къ широкому религiозному творчеству, что и доказывается тѣмъ, что Нестеровъ вскорѣ же принялъ заказъ на рядъ образовъ для мозаикъ храма Воскресенiя въ Петербургѣ (на мѣстѣ событiя 1-го марта) и для »Новой Чарторiи«, имѣнiя г-жи Оржевской въ Волынской губернiи, а затѣмъ принялся и за новую огромную работу росписи храма Св. Александра Невскаго въ Абасъ-Туманѣ.

Однако, въ этомъ успѣхѣ Нестерова, какъ религiознаго живописца, скрывалась для него и большая опасность.

Если религiозное творчество было, такъ сказать, въ крови Васнецова, если его тянуло къ писанiю святыхъ настолько, что онъ задолго до Владимiрскаго собора самъ для себя написалъ свою первую »Богоматерь«, а въ Абрамцевѣ первый подалъ мысль о постройкѣ маленькой церковки, настоялъ на осуществленiи своей затѣи и всѣхъ ею увлекъ, то въ творчествѣ Нестерова до Владимiрскаго собора мы не находимъ указанiй на влеченiе къ этому жанру живописи. Въ картинѣ »Видѣнья« написана фигура явившагося мальчику святого, но онъ здѣсь играетъ второстепенную и случайную роль. Весь интересъ для Нестерова и здѣсь былъ въ мистическомъ настроенiи будущаго Св. Сергiя, въ соотвѣтствующей компоновкѣ пейзажа, и только. Такимъ образомъ религiозное творчество было вызвано въ Нестеровѣ чисто внѣшнею причиной, т. е. приглашенiемъ его въ помощники къ Васнецову.

Отсюда сначала же и невольное подчиненiе Нестерова влiянiю Васнецова, но Нестеровъ слишкомъ хотѣлъ быть самостоятельнымъ и не могъ подчиниться всецѣло Васнецову, обратиться въ его подражателя. Онъ сталъ искать въ изображенiи святыхъ своего самостоятельнаго о нихъ представленiя и пришелъ къ той изнѣженности и болѣзненной истеричности, которая отличаетъ его образа отъ величаво-спокойныхъ изображенiй Васнецова. Эта экзальтированность сначала производила извѣстное впечатлѣнiе и даже понравилась въ нѣсколькихъ первыхъ образахъ Нестерова, но когда, послѣ работъ во Владимiрскомъ соборѣ, ему пришлось снова писать десятки образовъ, творчество его уже не оказалось достаточно для этого богатымъ и при повторенiи однихъ и тѣхъ же позъ истеричнаго умиленiя и утрированно склоненныхъ на сторону головъ, во всемъ этомъ появилось что-то надуманное и нарочитое. Лучшiе изъ этихъ изображенiй все-таки тѣ, которыя не носятъ характера церковнаго образа. Къ такимъ произведенiямъ именно и относятся находящiеся въ галлереѣ »Труды Преподобнаго Сергiя« и акварель »Прощанiе Преподобнаго Сергiя съ Дмитрiемъ Донскимъ«.

Послѣдней крупной картиной Нестерова была его »Святая Русь«. Въ уютный скитъ, затерявшiйся среди такого же, какъ и въ »Видѣнiи отрока Варфоломея«, русскаго, но уже зимняго пейзажа группа дѣтей, странниковъ, слѣпыхъ, убогихъ и порченыхъ пришла въ поискахъ за своимъ утѣшителемъ »Батюшкой Христомъ«, и вотъ Самъ Онъ со своими вѣрными »Святыми Угодниками« выходитъ къ нимъ навстрѣчу. Въ картинѣ какъ бы суммировалось все, написанное ранѣе Нестеровымъ, и самъ онъ какъ бы подводилъ себѣ итоги. И дѣйствительно, въ картинѣ очень опредѣленно и ясно все положительное его творчества, и все, чего ему недоставало. Съ одной стороны—тонко прочувствованный русскiй пейзажъ, скомпонованный въ духѣ какого-то особаго религiознаго покоя, удивительно схваченныя и многоговорящiя блѣдныя личики дѣтей и вообще цѣлый рядъ типовъ Руси, взыскующей града, а рядомъ холодный, нарядный и аристократическiй Христосъ, маловыразительный Николай Угодникъ и Св. Георгiй съ неестественно свернутой на сторону головой...

Въ галлереѣ Нестеровъ представленъ очень полно картинами: »Пустынникъ«, »Видѣнiе отроку Варфоломею« (гелiогравюра 61-я), »Юность Преподобнаго Сергiя«, »Труды Св. Сергiя«, прекрасною акварелью »Прощанiе Преподобнаго Сергiя съ кн. Дмитрiемъ Донскимъ«, тремя акварелями еще и однимъ рисункомъ.

В. И. СУРИКОВЪ.

Во всемъ русскомъ искусствѣ осьмидесятыхъ годовъ нельзя указать другого художника, который такъ выдѣлялся бы изъ общей массы какою-то особою проникновенностью историческаго творчества, какъ Суриковъ. Эта проникновенность и сдѣлала впослѣдствiи его одинаково дорогимъ и передвижникамъ, съ которыми онъ вышелъ въ путь, и молодому искусству, причисляющему его во всѣхъ отношенiяхъ къ своимъ.

Сибирякъ по рожденiю, Василiй Ивановичъ Суриковъ ведетъ свой родъ отъ донскихъ казаковъ, ушедшихъ съ Дона съ Ермакомъ и осѣвшихъ въ Сибири. Народъ это былъ строптивый и вольнолюбивый, такъ что въ спискахъ казаковъ, бунтовавшихъ въ 1695 году противъ воеводы Дурново, не разъ упоминаются ихъ имена*. Такими же вольными казаками и участниками бунтовъ были предки Сурикова и со стороны матери - Торгашины. Впрочемъ и не одною строптивостью были замѣчательны родные Сурикова. Между ними были люди, искавшiе книжной премудрости и не чуждые искусству. Въ подпольѣ Суриковскаго дома хранилось не мало книгъ, переходившихъ отъ поколѣнiя къ поколѣнiю. Одинъ изъ дядей Сурикова довольно искусно рисовалъ, а другой писалъ стихи, отецъ также любилъ рисовать, а самъ Василiй Ивановичъ вспоминаетъ, что еще ребенкомъ постоянно

* Въ двухъ придѣлахъ на хорахъ по 10 образовъ и тамъ же по одной запрестольной картинѣ. Затѣмъ по 4 образа (по бокамъ главнаго иконостаса) въ дьяконникѣ и жертвенникѣ, а также »Богоявленiе«: — въ крестильнѣ, всего болѣе 30-ти образовъ.

* »Красноярскiй бунтъ« въ Журн. Мин. Нар. Пр. 1901 г.

рисовалъ, гдѣ попало, то коньковъ, то человѣчковъ, то вообще все, проходившее передъ глазами.

Родился Суриковъ въ 1848-мъ году въ г. Красноярскѣ. Къ этому времени родные его уже выслужились изъ рядовыхъ казаковъ и одинъ изъ дѣдовъ былъ даже атаманомъ. Средства у Суриковыхъ были въ то время тоже недурныя, у нихъ былъ свой домъ въ Красноярскѣ и изрядное хозяйство. Кромѣ того, отецъ Сурикова служилъ и вскорѣ по рожденіи сына былъ назначенъ въ Бузимскую станицу, верстъ за шестьдесятъ отъ Красноярска, гдѣ среди природы и прошли первые годы будущаго художника.

Сибирь подъ Енисеемъ—страна своеобразной, грандіозной природы. На сотни верстъ населенный звѣрьемъ дѣвственный боръ тайги съ таинственными извилистыми тропами, то приводящими къ болотной трясинѣ, то уходящими въ неприступныя скалистыя горы. Бурные потоки бѣшено несутся съ горъ и прорѣзаютъ тайгу, стремясь къ широкому Енисею. Огромная быстрая рѣка, разливающаяся на десятки верстъ, убѣгающіе въ безконечную даль поемные луга съ бродящими въ нихъ табунами. И все это прорѣзывается широкимъ историческимъ сибирскимъ трактомъ съ его богатыми селами и особой бурливой то торговой, то разбойничьей жизнью.

> Широко урманъ — тайга раскинулась
> Со полуденя да на полночь
> Отъ Китай   песковъ къ океянъ морю,—
> А и нѣтъ тайгой проходу, проѣзду,
> А и живетъ въ тайгѣ звѣрье лютое,
> Стерегутъ тропы разбойнички
> Варнаки, воры клейменые....

Среди такой природы жизнь выработала изъ сибиряка особаго человѣка съ широкой богатой натурой, съ большимъ размахомъ во всемъ: и въ трудѣ, и въ разгулѣ. Въ Сибири на все своя особая большая мѣрка. Разстояніе въ десятки верстъ нипочемъ. Стройка у сибиряка—на сотни лѣтъ изъ вѣкового лиственнаго лѣса въ полтора обхвата, стройка широкая, просторная и прочная, чтобъ нипочемъ были трескучіе морозы или вьюги; и жилось въ этихъ домахъ сибиряку тоже вольно и широко. Богатство окружающей природы, торговый трактъ, близость рудниковъ и пріисковъ съ приносимымъ ими быстрымъ обогащеніемъ все это создавало и въ обращеніи съ деньгами тоже большую свободу. Прибавьте къ этому вольное населеніе, не знавшее крѣпостного права, необходимость постоянно самому охранять себя и въ лѣсу, и въ дорогѣ отъ звѣря и лихого человѣка. Припомните также, что Сибирь была тогда еще далека для какихъ бы то ни было культурныхъ вляній, и станетъ понятнымъ, почему въ Сибири русскій человѣкъ надолго сохранилъ тѣ своеобразныя черты, которыя скоро стерлись съ него по сю сторону Урала.

Наложили на Сибирь свою печать и каторга съ ссылкой. По всему Сибирскому тракту рядомъ съ вереницами торговыхъ обозовъ

> Колодниковъ звонкія цѣпи
> Взметаютъ дорожную пыль

Остроги съ ихъ зловѣщими частоколами, клейменыя лица, эшафоты съ палачомъ въ красной рубахѣ, свистъ кнута и бой барабана, заглушающаго вопли, все это было обычными впечатлѣніями сибиряка. А рядомъ съ этимъ — бѣглые, жуткими тѣнями скользящіе по задворкамъ въ ночной тишинѣ, разбои, грабежи, поджоги и пожары, уничтожавшіе цѣлыя села.

Такова была обстановка, въ которой росъ маленькій Суриковъ. Мальчишкой въ семь, восемь лѣтъ онъ уже самъ умѣетъ поймать полудикаго коня и, кое-какъ взобравшись ему на спину, носится онъ по лугамъ, пока лошади это не надоѣстъ и она не сброситъ всадника куда попало. Съ товарищами онъ бродитъ по тайгѣ, натыкаясь порою на дикаго звѣря; на споръ съ ребятишками ныряетъ съ плотины въ бучило вмѣстѣ съ водопадомъ воды и, выплывъ, съ гордостью показываетъ выхваченную со дна горсть песку, а пришлось ѣхать въ приходское училище, ему нипочемъ въ телѣгѣ отвезти и себя и мертвецки напившагося провожатаго казака верстъ за шестьдесятъ въ городъ.

Все это съ дѣтства воспитывало въ Суриковѣ смѣлость, настойчивость и самостоятельность.

Съ окончаніемъ приходскаго училища и переходомъ въ гимназію началась для Сурикова другая жизнь. Семья уже переселилась въ это время въ городъ, въ свой домъ. Деревенскій просторъ остался позади, но открывался другой — городской. — Едва тронется ледъ на Енисеѣ, а молодежь въ утлой лодченкѣ уже на рѣкѣ ѣдетъ на ту сторону ловить рыбу, и, вымокнувъ, сушиться у костра и лакомиться печеной картошкой. Надоѣстъ это, — къ услугамъ охота на дикихъ гусей и утокъ въ тихихъ камышахъ или далекія поѣздки съ товарищами въ тайгу, а придетъ зима—и опять есть гдѣ развернуться молодой удали и на тройкѣ ретивыхъ коней на льду широкаго Енисея или въ старой казацкой игрѣ въ снѣжный городокъ* и въ кулачномъ бою, которымъ семинаристы идутъ на гимназистовъ и обратно. И во всѣхъ этихъ затѣяхъ Суриковъ въ первыхъ рядахъ и даже играетъ роль Леонида въ Ѳермопилахъ, которые образовались между двухъ большихъ сугробовъ на площади.

Не обходилось, разумѣется, и безъ серьезныхъ случаевъ, когда мальчикъ смотрѣлъ въ глаза смерти. Поѣхалъ онъ какъ-то съ матерью въ гости къ роднымъ въ Минусинскъ. Ямщикъ попался чужой, незнакомый и, какъ на бѣду, съ самимъ Суриковымъ начался припадокъ тяжелой лихорадки, которой онъ тогда страдалъ. Лежитъ онъ въ тарантасѣ и видитъ въ бреду, что ѣдутъ они проселкомъ по лѣсу, а рядомъ съ ямщикомъ появился кто-то въ красной рубахѣ и оба они сговариваются, шепчутся, все на сѣдоковъ посматриваютъ, а мать плачетъ и деньги имъ суетъ, и проситъ о чемъ-то.... По счастью, попался случайно ѣхавшій навстрѣчу священникъ съ работникомъ. Разбойники бѣжали, и Суриковы были спасены. А то случилось, что работники порѣшили ограбить домъ, дождались, когда дѣти остались дома одни, и стали ломиться въ дверь, но мальчики не сплоховали, выставили зимнюю раму, выскочили въ окно и подняли тревогу. Случалось и съ медвѣдемъ повстрѣчаться въ лѣсу, и подъ плоты попадать, ныряя въ рѣкѣ, и выбиваться изъ силъ, переплывая Енисей, и пр. Всего бывало въ этой богатой впечатлѣніями жизни

Съ возрастомъ, разумѣется, и забавы стали не столь невинными, но и опасность серьезнѣе. Случались и кутежи въ довольно крупномъ масштабѣ, всевозможныя бурныя приключенія, а однажды произошло и серьезное побоище съ казаками, едва не стоившее Сурикову жизни....

Все это, однако, не наполняло собою жизни Сурикова. Это была дань молодости, дань широкой вольнолюбивой на-

* Игра состояла въ томъ, что всадники на призъ бросаются на сплошную высокую стѣнку изъ снѣга и пробиваютъ ее конемъ.





турѣ, но это было не все. Какъ-то странно, но и во всемъ этомъ Суриковъ оставался художникомъ. И во всемъ этомъ его поражало прежде всего чисто зрительное впечатлѣніе и сейчасъ же чудилась ему та или иная картина. Какъ въ дѣтской битвѣ въ сугробахъ ему видятся спартанцы въ Ѳермопилахъ, такъ и всюду ему чудится что-то особое, не то, что на самомъ дѣлѣ. Встрѣтясь съ медвѣдемъ, онъ съ товарищами улепетываетъ во всю прыть, но ярче всего запоминаетъ, какъ медвѣдь съѣзжалъ на упертыхъ лапахъ съ глинистой кучи, какой былъ у него видъ. Увидавъ ночью на снѣгу убитаго красавца-товарища, онъ сейчасъ же думаетъ о томъ, что вотъ такъ должно быть лежалъ убитый царевичъ Димитрій, и даже пробуетъ это зарисовать. Спасаясь отъ погони послѣ побоища съ казаками, онъ съ любопытствомъ всматривается въ силуэты своихъ враговъ, взбирающихся вверхъ на обрывистый берегъ. Даже въ самую

Сначала онъ хотѣлъ по примѣру Ломоносова добраться въ Россію съ обозами, но затѣмъ нашелся добрый человѣкъ, золотопромышленникъ П. И. Кузнецовъ, который взялъ Сурикова съ собой и привезъ въ Петербургъ.

Здѣсь, однако, Сурикова ждало разочарованіе. На экзаменѣ въ Академію онъ провалился. Неумѣлые эскизы и рисунки самоучки вызвали у профессоровъ только смѣхъ, и Сурикова не приняли. Академію не интересовало, было ли у него природное дарованіе. Ей нужно было только умѣлое рисованіе съ гипса, а Суриковъ, разумѣется, никогда гипса и въ глаза не видалъ. Неудача, впрочемъ, его не сразила. Гипсы—такъ гипсы. Суриковъ поступилъ въ рисовальную школу Общества Поощренія Художествъ, скоро освоился тамъ съ рисованьемъ гипсовыхъ моделей и все-таки былъ принятъ въ Академію, гдѣ занятія его пошли тоже очень успѣшно. Въ два года онъ получилъ всѣ серебряныя медали за классныя



88. СУРИКОВЪ, В. И. Меншиковъ въ Березовѣ

тревожную минуту, притаившись съ двумя товарищами за чужими воротами и слыша, какъ пьяная ватага наседавшихъ на нихъ казаковъ бурнымъ потокомъ проносится мимо, онъ вдругъ вспоминаетъ стрѣльцовъ, когда они пробѣжали мимо спрятавшагося Матвѣева, и думаетъ о томъ, какъ хорошо передаетъ этотъ топотъ тревогу момента.... И все это Суриковъ пробуетъ рисовать, все болѣе и болѣе рѣшаясь бросить гимназію и ѣхать въ Петербургъ въ Академію. Товарищи, разумѣется, относились къ этому съ большимъ неодобреніемъ. Это было въ шестидесятыхъ годахъ. Писаревъ царилъ въ литературѣ и имъ зачитывались даже въ Сибири. Среди кутежей и разгула молодежь жадно читала, толковала о разныхъ вопросахъ, увлекалась нигилизмомъ, и къ искусству относилась свысока, но Суриковъ оставался вѣренъ себѣ. Не смотря на то, что со смертью отца семья очень обѣднѣла, Суриковъ все-таки бросилъ гимназію и рѣшилъ ѣхать въ Академію.

работы, а черезъ два года еще и золотую за »Милосердіе Самарянина« и принялся за программу на званіе художника »Апостолъ Павелъ объясняетъ царю Агриппѣ догматы вѣры«.

Любопытно, что, за время пребыванія въ Академіи, Суриковъ серьезно увлекся античнымъ міромъ. Величавыя картины древней исторіи, Египетъ, суровая жизнь Спарты, воинственный Римъ съ его завоеваніями, первые христiане, все это стало увлекать Сурикова, и онъ принялся за изученіе всего, что попадалось ему подъ руку и говорило о жизни этого міра. Сложись дальнѣйшая жизнь художника по тому же шаблону, какъ у большинства другихъ, и уѣзжай онъ послѣ »Апостола Павла« въ обычную заграничную командировку, вниманіе его, быть можетъ, увлекло бы что нибудь, далекое отъ родныхъ душѣ его сюжетовъ. Судьба, однако, распорядилась иначе. Программа »Апостолъ Павелъ«, хотя и была одобрена Академіей и Сурикову дали званіе художника первой степени,

но касса Академіи была пуста и за границу Сурикова послать было не на что. Въ замѣнъ ему дали заказъ, послали въ Москву писать въ храмѣ Спасителя »Вселенскіе соборы«* и это переселеніе въ Москву получило для Сурикова рѣшающее значеніе.

Москва, ея Кремль и вообще всѣ ея древности произвели на него огромное впечатлѣніе. Въ этихъ остаткахъ старины онъ почувствовалъ что-то родное. Эти зубчатыя стѣны съ ихъ башнями, эти старыя церкви — какъ-то особенно влекли его къ себѣ. Молодой художникъ цѣлыми вечерами бродилъ около нихъ и вдругъ сталъ чувствовать, что между этой стариной и всею жизнью родной Сибири была странная близкая связь. Во всей этой московской старинѣ художникъ почувствовалъ дивный фонъ для этой жизни, пропитанной остатками той же старой Руси, а вмѣстѣ съ тѣмъ и Москва вдругъ ожила въ его воображеніи такою, какой видѣли ее современники Грознаго, первыхъ Романовыхъ и Царя Петра. У стѣнъ Кремля ему стали чудиться стрѣльцы, похожіе на родныхъ иркутскихъ казаковъ, видѣлись женщины въ тѣхъ же старинныхъ одѣяніяхъ, которыя зналъ онъ въ Красноярскѣ. Увлеченье античнымъ міромъ какъ-то вдругъ погасло и весь этотъ міръ исчезъ, заслоненный другими родными, близкими душѣ картинами.

Мысль написать картину изъ стрѣлецкаго мятежа давно приходила Сурикову въ голову, еще въ Сибири, но мысль оставалась мыслью и не находила себѣ воплощенья. Здѣсь же, въ Москвѣ, картина стрѣлецкой казни вдругъ встала передъ глазами художника съ такой яркостью и силой, что онъ рѣшилъ ее сейчасъ же писать.

Потребовалось для этого, разумѣется, огромное напряженье силъ. Для каждой фигуры надо было найти типъ. Надо было найти соотвѣтствующее выраженіе. Наконецъ, для каждой фигуры нуженъ былъ вѣрный историческій костюмъ. Пришлось работать изо-дня въ день, не покладая рукъ, цѣлыхъ три года, надо было рыться въ музеяхъ, искать натурщиковъ, зарисовывать, дѣлать этюды и, наконецъ, писать огромный шестиаршинный холстъ. Жажда правды, не той что сводилась къ фотографически вѣрному изображенію на полотнѣ одѣтаго въ костюмъ натурщика, а особой, внутренней правды, переносящей человѣка, какъ во снѣ, за цѣлые вѣка назадъ, страшно мучила художника. Все до послѣдней мелочи надо было написать натурально и, стало быть, съ натуры и вмѣстѣ съ тѣмъ совсѣмъ не такимъ, каково оно сейчасъ, а какимъ оно было двѣсти лѣтъ назадъ. Наконецъ, въ 1881 г. »Утро Стрѣлецкой казни« появилось на передвижной. Картина произвела сильное впечатлѣніе. Ужасъ момента былъ переданъ съ большой искренностью и силой. Въ трепетныхъ огонькахъ восковыхъ свѣчей, въ чистыхъ, только что надѣтыхъ предъ смертнымъ часомъ рубахахъ осужденныхъ, въ ихъ, то искаженныхъ страхомъ, то полныхъ ненависти лицахъ, была такая жуть, что отъ нея щемило сердце. Но мало этого. Было въ картинѣ и нѣчто новое, большее, тотчасъ же отмѣченное чуткимъ глазомъ Крамскаго. Въ картинѣ былъ »какой-то древній духъ«, что-то заставлявшее вѣрить и въ этихъ стрѣльцовъ, и въ грознаго царя съ блѣднымъ, жесткимъ лицомъ, и въ это сѣрое, сырое утро (см. геліогравюру).

При всемъ этомъ, однако, въ картинѣ былъ и большой недочетъ. Передавая разсвѣтъ ранняго утра и желая выдѣлить огни свѣчей, художникъ не справился съ общимъ тономъ полотна. Въ картинѣ было мало красокъ: она казалась черной, и критика не замедлила это отмѣтить. Для художника это было тяжелымъ ударомъ. Онъ вложилъ въ картину всю душу, все умѣнье и вдругъ оказывалось, что этого мало, что надо найти что-то еще, надо найти всю красочную силу жизни. А между тѣмъ въ воображеніи стояла уже новая картина: измученная пыткой, но крѣпкая вѣрой боярыня Морозова на пути въ приказъ на одной изъ Московскихъ улицъ. Художникъ рѣшилъ сосредоточить всѣ свои силы на томъ, чтобы добиться въ картинѣ колорита. Но прежде чѣмъ начать эту работу, онъ принялся за другую картину: »Меньшиковъ въ ссылкѣ«, на которую натолкнулъ его случай*. Картина (см. снимокъ на стр. 113-й) вышла выразительной и сильной, и не надо знать русской исторіи, чтобы понять весь ея трагизмъ, но все таки она была для Сурикова случайной и побочной работой. Душа его тяготѣла къ трагической темѣ, упомянутой выше, къ сценѣ перевозки боярыни Морозовой въ приказъ по одной изъ Московскихъ улицъ.

Мысль написать ее увлекла Сурикова едва ли не сильнѣе »Стрѣльцовъ«. Расколъ былъ знакомъ ему еще по Сибири. Одна изъ его тетокъ перешла въ расколъ, въ семьѣ не разъ случались ожесточенные религіозные споры, и вообще Сурикову были близки и вдохновеніе религіознаго экстаза, и жизнь толпы, преслѣдующей издѣвками страдальцевъ, и мучительный ужасъ, охватывающій человѣка при видѣ всего этого. Опять вся сцена, какъ живая, встала передъ художникомъ и цѣлый рядъ знакомыхъ лицъ и фигуръ замелькалъ передъ глазами. Тутъ были и юродивый, бродившій по Сибирскому тракту, и тревожныя лица знакомыхъ черничекъ и типъ недалекаго священника, котораго не разъ приходилось видать. Замелькали передъ глазами знакомыя фигуры въ парчевыхъ тре[illegible] шапкахъ и »шитыхъ кучевейкахъ« изъ канфы, крытые шелкомъ тулупы, браные золотомъ кички и повойники, а на фонѣ же этой толпы нарисовалась родная старинная Красноярская улица, перенесенная воображеніемъ въ Москву, и среди всего опять-таки знакомый типъ вдохновенной страдалицы, готовой умереть, но не измѣнить »истинной« Христовой вѣрѣ.

Сдѣлавъ набросокъ, художникъ принялся за этюды. Онъ поселился въ Мытищахъ, у самой дороги богомольцевъ, идущихъ къ Троицѣ, и сталъ подыскивать одинъ типъ за другимъ. Удавалось это, разумѣется, не легко. Богомолки дичились и даже видѣли въ художникѣ недобраго человѣка, но мало по малу все-таки типъ за типомъ оказывались на полотнѣ. Наступила осень, потомъ зима, художникъ вер-

* Суриковъ не закончилъ три первыхъ [illegible]

* Читая матерьялы къ Стрѣлецкому бунту, Суриковъ невольно много задумывался о времени Петра вообще, о немъ самомъ, о его сподвижникахъ и Меньшиковѣ. Отыскивая типы стрѣльцовъ, художникъ жилъ въ это время въ одной изъ подмосковныхъ деревушекъ на дачѣ въ простой крестьянской избѣ. Лѣто выдалось ненастное, большую часть времени приходилось сидѣть въ комнатѣ, съ маленькими окнами и низкимъ потолкомъ, и какъ-то однажды, смотря на свою семью, пріютившуюся у окна, художникъ вдругъ перенесся за полтора вѣка назадъ и въ воображеніи его всталъ Меньшиковъ, коротающій свои дни въ далекомъ Березовѣ. Картина нарисовалась передъ [illegible] такъ ярко и показалась ему такой выразительной и сильной, что онъ рѣшилъ ее сейчасъ же писать и набросалъ эскизъ. Однако, перейти отъ эскиза къ картинѣ оказалось дѣломъ не простымъ и не легкимъ. Какъ ни ярко нарисовалась вся картина въ воображеніи художника, а лицо самого вельможнаго изгнанника все-таки оставалось туманнымъ и сколько ни бился художникъ, то изучая портреты сподвижника Петра, то дѣлая наброски, лицо не выходило живымъ, не выходило такимъ, какъ хотѣлось Сурикову. Наконецъ, [illegible] художникъ [illegible], который могъ бы служить хорошимъ натурщикомъ. Это былъ старикъ, отставной [illegible] Хамовникахъ на окраинѣ Москвы. Суриковъ сталъ искать встрѣчи. Случай подвернулся и, дѣйствительно, [illegible] Крупная фигура; на мрачномъ, суровомъ лицѣ, какъ у бѣлаго медвѣдя [illegible] глазокъ съ непотухшимъ еще огонькомъ, [illegible] не бритая борода [illegible] былъ дѣйствительно большой, властный человѣкъ, сломленный горемъ. Но какъ [illegible] съ него этюдъ? Пришлось дѣйствовать черезъ кухарку и Суриковъ повелъ на него правильную осаду, увѣривъ бабу, что надо списать съ ея барина Суворова. Послѣ цѣлаго ряда подходовъ это, наконецъ, удалось, старикъ позволилъ написать съ себя портретъ и черезъ три часа счастливый художникъ уже уносилъ отъ него драгоцѣнный этюдъ.

нулся въ Москву и принялся писать этюды костюмовъ на снѣгу. На снѣгу же, на воздухѣ, написалъ онъ и этюды нѣкоторыхъ фигуръ, напримѣръ, юродиваго, для котораго ему съ истиннымъ геройствомъ позировалъ оборванный хитровецъ. Но опять-таки, чѣмъ дальше подвигалась работа, тѣмъ труднѣе оказывалось справиться съ центральной фигурой. Какъ ни бился надъ нею художникъ, а толпа убивала фигуру; Морозова не доминировала надъ толпои и въ то же время жаль было разставаться съ яркой жизнью этой взволнованной толпы. Но и тутъ помогъ случай. Однажды, навѣстивъ старообрядцевъ Преображенскаго кладбища, Суриковъ встрѣтилъ тамъ заѣзжую скитницу съ Иргиза и былъ пораженъ ея вдохновеннымъ лицомъ. Ее удалось уговорить позировать, и, наконецъ, Морозова вышла такою, какъ представлялъ ее себѣ художникъ.

Въ результатѣ получилось произведеніе, которое воистину нужно считать первой настоящею русскою исторической картиной. »Чего, чего не было говорено о перспективѣ въ «Стрѣльцахъ« и »Морозовой«, — пишетъ Александръ Бенуа. Мнѣніе, что Суриковъ очень талантливъ, но совершенный неучъ.... безусловно утвердилось. Бывали и защитники, но такіе, что хуже хулителей. Одни старались выгородить злополучную перспективу мастера, объясняя, что въ извѣстномъ случаѣ такъ все можетъ выглядѣть, ссылаясь при томъ на фотографію; другіе совѣтывали проѣхаться по Сибири, чтобы убѣдиться въ томъ, что ямщики, долго остающіеся на морозѣ, очень похожи по колориту на лиловаго юродиваго; наконецъ, были и такіе, которые находили, что техническіе недостатки пустяки, благо Суриковъ говоритъ за хорошее дѣло: громитъ тиранію и суевѣріе. Однако, пора выяснить этотъ вопросъ, дѣйствительно ли такъ плохъ Суриковъ въ техническомъ отношеніи? Правда онъ не рисуетъ, какъ Бугеро, но... развѣ нѣтъ техническаго совершенства внѣ академически-правильнаго рисунка и внѣ шикарно-виртуозной живописи? Намъ, напротивъ того, кажется, что техническая сторона картинъ Сурикова не только удовлетворительна, но прямо прекрасна, такъ какъ.... въ сущности, всѣ эти подмѣченные недостатки — скорѣе даже достоинства, а не недостатки. Въ томъ опять чувствуется его связь съ геніально безобразной техникой Достоевскаго. Благодаря отсутствію перспективной глубины въ »Морозовой«, Суриковъ сумѣлъ подчеркнуть типичную и, въ данномъ случаѣ, символичную тѣсноту московскихъ улицъ, нѣсколько провинціальный характеръ всей сцены, такъ чудовищно контрастирующей съ восторженнымъ воплемъ главной героини. Эту картину называли, думая ее этимъ осудить — ковромъ, но дѣйствительно, это удивительное, по своей гармоніи пестрыхъ и яркихъ красокъ, произведеніе достойно назваться прекраснымъ ковромъ уже по самому своему тону, уже по самой своей красочной музыкѣ, переносящей въ древнюю, еще самобытно-прекрасную Русь. Разумѣется, Суриковъ русскій художникъ. Онъ не чувствуетъ и не любитъ абсолютной красоты формъ; онъ, въ погонѣ за общимъ поэтическимъ впечатлѣніемъ, подчиняетъ чисто формальную сторону содержательной. Несомнѣнно, это слабое мѣсто въ его творчествѣ.

»Но уже и за то ему спасибо, что онъ сумѣлъ пренебречь ложной, академически понятой красотой формъ, а главное, за то, что онъ сумѣлъ, отдаваясь вполнѣ своему вдохновенію, найти что-то совершенно своеобразное, новое, какъ въ рисункѣ, такъ и въ живописи, и въ краскахъ. По краскамъ не только Морозова, но всѣ его картины прямо даже красивы. Онъ, рядомъ съ Васнецовымъ, внялъ завѣтамъ древнерусскихъ художниковъ, разгадалъ ихъ прелесть, сумѣлъ снова найти ихъ изумительную, странную и чарующую гамму, не имѣющую ничего похожаго въ западной живописи.

Вслѣдъ за боярыней Морозовой, Суриковъ написалъ картину »Взятіе Снѣжнаго городка«, гдѣ изобразилъ старинную казачью игру, состоявшую въ томъ, что всадники на лихихъ коняхъ бросаются на снѣжную стѣну, и должны пробиться сквозь нее. Художникъ точно хотѣлъ дать своему творчеству отдыхъ отъ того напряженья, въ которомъ оно находилось во время писанья трагической »Морозовой«. Художникъ хотѣлъ уйти далеко отъ всѣхъ ужасовъ, пытокъ и казней. Ему захотѣлось вспомнить Сибирь съ ея удалью жизни, короткіе зимніе дни, когда еще ребенкомъ среди толпы въ бѣлѣющихъ сугробахъ онъ съ трепетомъ и восторгомъ смотрѣлъ на бросающихся на снѣжную стѣну всадниковъ. Картина эта по силѣ красокъ, удивительно правдивому впечатлѣнію зимы и проникновенію какимъ то особымъ духомъ Сибири смѣло можетъ быть поставлена наряду съ боярыней Морозовой.

Обѣ эти лучшія картины Сурикова, и по своей проникновенности едва ли даже не лучшія картины и всего того времени.

Вслѣдъ за »Снѣжнымъ городкомъ« мысль Сурикова обратилась къ другому тоже Сибирскому, но уже болѣе грандіозному сюжету. Наступало 300 лѣтіе завоеванія Сибири и Суриковъ рѣшилъ написать сцену рѣшительнаго боя Ермака съ полчищами царя Кучума. Въ затѣѣ этой было много очень близкаго Сурикову по духу. Знакомая картина Сибирской рѣки, охваченная паникою полчища инородцевъ, сбившихся въ кучу подъ огнемъ пищалей, удаль передового отряда, на утлыхъ стругахъ врѣзающагося въ толпу враговъ; все это было для Сурикова чѣмъ-то хорошо ему знакомымъ и близкимъ и, дѣйствительно, картина опять вышла очень выразительной и сильной, полной какого-то особаго Суриковскаго духа.

Не обошлось, разумѣется, и тутъ безъ всевозможныхъ нападокъ. Снова на Сурикова посыпались упреки и за отсутствіе воздушной перспективы, и за жесткія краски, но опять-таки, быть можетъ, въ самихъ этихъ особенностяхъ Суриковскаго письма и заключается вся своеобразная прелесть и сила картины, какая-то особенность, заставляющая вѣрить, что такъ именно когда-то все это и было. Быть можетъ, это не исторически вѣрная передача того кровопролитнаго большого боя, который рѣшилъ судьбу Сибири. Быть можетъ, это скорѣе простая схватка съ однимъ изъ полчищъ Кучума, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, трудно представить себѣ болѣе сильную передачу смятенія и паническаго страха дикарей, впервые настигнутыхъ огнемъ пищалей и пушекъ. Эта каша кипящихъ кишащихъ дикарей съ врѣзающимися въ самое сердце толпы ладьями удальцовъ производитъ впечатлѣніе какой-то кошмарной сказки. Въ такомъ именно видѣ должно было представляться это побоище тому слагателю былины, который разсказывалъ:

А и бились станичнички три дня, три ночи,
А и побили поганыхъ — счету нѣтъ

Къ сожалѣнію, нельзя того же сказать о слѣдующей картинѣ Сурикова, изображавшей »Переходъ Суворова черезъ Альпы«, которую Суриковъ написалъ тоже къ юбилею этого событія

Отъ того ли, что Сурикову вообще чуждо это сравнительно близкое къ намъ время и своеобразный строй жизни Екатерининскаго солдата, или сама природа Швейцарскихъ Альпъ слишкомъ мало вдохновила его, но картина вышла какой-то дѣланной и не убѣдительной.

Какъ въ »Стрѣльцахъ«, »Морозовой« и »Ермакѣ«, такъ и въ »Суворовѣ«, передъ нами одна и та же тема — Герой и толпа. Въ Суворовѣ эта тема должна была даже выразиться всего ярче, и все таки изъ картины ничего особеннаго не вышло. Красочные же недочеты, наоборотъ, выступили съ особенной силой и непріятный чернильно-синій тонъ положительно испортилъ картину. Композиція получилась тоже какая-то непонятная и скомканная. Главное же—не заставила картина почувствовать ни значительности момента, ни обаятельности оригинальной личности Горе-богатыря. Единственно, что удалось нѣсколько художнику—это движеніе лавины человѣческихъ тѣлъ, но картина этого движенія такъ обрѣзана, втиснута въ такія тѣсныя рамки, что невольно хочется заглянуть куда-то внизъ за раму.

Послѣднее произведеніе Сурикова »Стенька Разинъ« еще меньше удалось художнику. Здѣсь онъ взялъ своего героя даже внѣ толпы и изобразилъ его на лодкѣ, задумчиво ѣдущимъ куда-то по Волгѣ съ нѣсколькими спутниками. Ни по типу Разина, ни по силѣ какого-либо выраженія въ немъ, ни по краскамъ этотъ новый огромный трудъ художника никого не удовлетворилъ.

Едва ли, однако, можно увидѣть въ этомъ неуспѣхѣ признаки одряхлѣнія Суриковскаго таланта. Художникъ еще такъ бодръ, здоровъ и сохранилъ столько огня въ своей душѣ, что, быть можетъ, еще не разъ заставитъ вспомнить творца »боярыни Морозовой«.

Изъ всего сказаннаго громадное значеніе Сурикова для русскаго искусства ясно. Идя по пути, начатому Шварцемъ, онъ вмѣстѣ съ В. Васнецовымъ впервые осуществилъ то, что было намѣчено ихъ предшественникомъ. В. Васнецовъ притомъ пошелъ въ сторону русской сказки и мистическихъ представленій народа. Суриковъ же пошелъ къ осуществленію реальной жизни нашего прошлаго. И здѣсь оказалось, что художникъ обладалъ поразительнымъ ясновидѣніемъ этого прошлаго. Въ его образахъ это прошлое встало передъ нами не только во всей своей внѣшней удивительной правдѣ, но и раскрылось во всей глубинѣ своей внутренней жизни, во всемъ трепетѣ своей странной души, порою такой жестокой, порою же такой обаятельной въ своемъ мистическомъ стремленіи куда-то ввысь....

Картины Сурикова — это первыя русскія историческія картины, и сказано въ нихъ сразу такъ много, что долго еще никому не придется сказать въ этой области какого-либо новаго слова.

Значеніе Сурикова, какъ живописца, также несомнѣнно. Такія картины его, какъ »Морозова« и »Снѣжный городокъ«, поражали и на выставкѣ своей своеобразной яркостью и грубоватостью красокъ. Это былъ горячій протестъ и страстное желаніе вырваться изъ тисковъ общепринятаго тогда привычнаго писанія картинъ. Казалось, что эти картины писалъ не художникъ, старательно введенный въ рамки академическаго искусства и удостоенный всякихъ медалей и наградъ. Казалось, что ихъ писалъ какой-то неотесанный варваръ, и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ ясно было въ картинахъ какое-то особое своеобразное умѣнье, далекое отъ общепринятой манеры; жестковатыя краски такъ тѣсно срослись съ самою картиною, такъ много содержали въ себѣ особой прелести и чего-то своеобразно-русскаго, что волей-неволей приходилось признать за Суриковымъ открытіе какого-то своего собственнаго пути и въ этомъ направленіи. Въ послѣднихъ картинахъ онъ какъ будто потерялъ его, но то, что сдѣлано — сдѣлано и сдѣлано, конечно, не безъ слѣда для грядущихъ поколѣній.

Въ галлереѣ три интереснѣйшихъ картины Сурикова. »Утро стрѣлецкой казни« (геліогравюра 62-я), »Меньшиковъ въ Березовѣ« (сним. на стр. 113), »Боярыня Морозова« (геліогравюра 63-я) и большой эскизъ »Покоренія Сибири«. Затѣмъ два этюда и три акварели.

Заканчивая главу, посвященную Сурикову, невольно вспоминаешь другого художника, удивительно чувствовавшаго духъ старой Руси — Алексѣя Петровича Рябушкина (род. въ г. Борисоглѣбскѣ Тамбов. губ., въ 1861 году). Сынъ крестьянина-иконописца, Рябушкинъ уже съ малыхъ лѣтъ освоился съ первыми пріемами живописи и заинтересовался ею. Сначала, однако, его отвлекло въ свою сторону другое искусство. У мальчика былъ недюжинный голосъ, и мѣстный регентъ уговорилъ отца Рябушкина отдать мальчика къ нему въ хоръ.

Занятія въ хорѣ мало-по-малу обратились для мальчика въ тяжелый трудъ, но принесли ему и большую пользу, настолько развивъ его музыкальныя способности, что скоро онъ всѣ свои досуги сталъ посвящать игрѣ на различныхъ музыкальныхъ инструментахъ, и такимъ образомъ возможно, что Рябушкинъ никогда бы и не сдѣлался живописцемъ, если бы не молодой художникъ Преображенскій, который наѣздомъ бывалъ въ Борисоглѣбскѣ, видѣлъ кое-что нарисованное мальчикомъ и, угадавъ въ немъ недюжинный талантъ, уговорилъ отца Рябушкина отпустить съ нимъ мальчика въ Москву, а здѣсь устроилъ его и помѣстилъ въ Училище Живописи, гдѣ юноша нашелъ атмосферу, чрезвычайно благопріятную для развитія своего таланта. Подъ вліяніемъ Перова Училище переживало тогда періодъ своего наиболѣе яркаго расцвѣта, а среди учениковъ были такіе таланты, какъ Нестеровъ, Архиповъ, Левитанъ и т. д. Рябушкинъ же скоро сдѣлался однимъ изъ любимцевъ Перова и быстро сталъ переходить изъ одного класса въ другой, такъ что ко времени переѣзда въ Петербургъ и поступленія въ Академію это былъ уже почти законченный художникъ.

Въ Академіи Рябушкинъ тоже сразу занялъ среди учениковъ очень видное мѣсто, какъ сильный и оригинальный талантъ. Много было привлекательнаго и въ самой его личности. »Къ нему влекла всѣхъ непосредственность его натуры, необычайная скромность или, вѣрнѣе, вдумчивость и весь внѣшній обликъ, обладавшій какой-то гармоничной мягкостью, спокойствіемъ«, —пишетъ о Рябушкинѣ въ своихъ воспоминаніяхъ одинъ изъ его друзей А. К. Воскресенскій. »Въ жизни встрѣчаются иногда удивительно счастливыя личности, всюду возбуждающія самое искреннее чувство симпатіи; къ такимъ именно счастливцамъ можно отнести и покойнаго А. П. Его небольшая, чрезвычайно пропорціональная фигура, блѣдное лицо, обрамленное русой бородой, свѣтлые бѣлокурые волосы, всегда слегка взлохмаченные, тонкія изящныя линіи носа и добрые глаза, тихій грудной тембръ голоса и нѣкоторая за-

стѣнчивость подкупали всѣхъ и каждаго. На людей, мало знающихъ его, онъ производилъ впечатлѣніе угрюмаго, необщительнаго человѣка; въ дѣйствительности же въ немъ этого не было. Онъ просто подолгу присматривался къ новымъ личностямъ. Одной изъ ближайшихъ причинъ подобной осторожности являлось, вѣроятно, его крайне чуткое самолюбіе. Оберегая его, онъ часто предпочиталъ сосредоточиться въ себѣ и по большей части молчалъ. Его творчество тоже отмѣчено самоуглубленіемъ: онъ молчаливо и подолгу вынашивалъ свои произведенія«.

Какъ сильно было въ Рябушкинѣ критическое отношеніе къ самому себѣ, можно видѣть изъ того, что, по разсказамъ его друзей, онъ время отъ времени вдругъ начиналъ ненавидѣть все, что писалъ или рисовалъ и устраивалъ изъ всего этого грандіозное autodafe. Характеренъ для этой самокритики и эпизодъ съ выпускной академической программой. Въ 1890-мъ году программа была задана на тему »Снятіе со креста«; Рябушкинъ упорно надъ нею работалъ, но затѣмъ передъ самымъ конкурсомъ, чуть ли даже не наканунѣ, счистилъ всю картину и написалъ другую. Совѣтъ профессоровъ усмотрѣлъ въ этомъ поступкѣ непозволительную дерзость и лишилъ Рябушкина медали, основываясь на томъ, что картина не удовлетворяла въ точности заданной темѣ и представляла скорѣе »Голгоѳу передъ снятіемъ со креста«, нежели самое »Снятіе«. Бѣды, однако, для Рябушкина отъ этого никакой не получилось. Законченную въ нѣсколько слѣдующихъ дней картину увидалъ П. М. Третьяковъ и пріобрѣлъ для Галлереи, а вслѣдъ за тѣмъ и Президентъ Академіи Великій Князь Владиміръ Александровичъ въ возмѣщеніе нанесеннаго Рябушкину академическимъ ареопагомъ ущерба, приказалъ выдать ему стипендію изъ его собственныхъ суммъ. Стипендіей этой Рябушкинъ воспользовался тоже по своему. Вмѣсто того, чтобы ѣхать для усовершенствованія куда-нибудь заграницу, онъ поспѣшилъ въ Москву, а затѣмъ въ Ярославль, Псковъ, Новгородъ и Кіевъ, вообще туда, гдѣ было много остатковъ допетровской Руси.

Въ этомъ тяготѣніи къ русской старинѣ сыграли роль и нѣкоторыя постороннія вліянія. Такъ его сильно подкрѣпляло сближеніе Рябушкина съ семьей Мельникова, знатока старообрядчества и автора романовъ »Въ лѣсахъ« и »На горахъ«. Многимъ также Рябушкинъ обязанъ и академику Солнцеву, автору извѣстныхъ »Древностей Государства Россійскаго«. Солнцеву было ввѣрено тогда попеченіе о всей учащейся молодежи, происходившей изъ сословія государственныхъ крестьянъ, и это свело его съ Рябушкинымъ.

Быть можетъ, именно благодаря этимъ вліяніямъ Рябушкинъ увлекся даже и въ сѣдой старинѣ не картинами на историческія темы и не тою или иною исторической личностью, а интимной стороной русскаго стариннаго быта. Ему хотѣлось возсоздать въ своихъ картинахъ самую обыденную жизнь, обыденнаго же русскаго человѣка старой Руси.

Само собой разумѣется, что въ этомъ у Рябушкина былъ только одинъ предшественникъ — В. Шварцъ и, дѣйствительно, Рябушкинъ искренне увлекался этимъ оригинальнымъ художникомъ, тѣмъ болѣе, что случай помогъ Рябушкину познакомиться съ цѣлымъ рядомъ созданій Шварца, неизвѣстныхъ публикѣ, а эти работы Шварца дали Рябушкину богатый матеріалъ для его картинъ и отвѣтъ на многое, очень интересовавшее его. Когда среди молодыхъ художниковъ возникла мысль о созданіи особаго общества историческихъ художниковъ, Рябушкинъ горячо за нее схватился и вмѣстѣ съ художникомъ Карелинымъ принялся за собираніе матеріаловъ по исторіи русскаго костюма. Въ дирекціи Императорскихъ театровъ, въ отдѣлѣ, вѣдавшемъ костюмерную часть, служилъ товарищъ Рябушкина, художникъ Воскресенскій, и черезъ него художники получили изъ библіотеки театральные матеріалы по исторіи русской одежды, а среди другихъ рисунковъ здѣсь оказалась цѣлая серія оригиналовъ Шварца, исполненныхъ имъ для предположенной нѣкогда дирекціей постановки »Царя Бориса«.

Вообще первая выставка Общества Историческихъ художниковъ была для Рябушкина толчкомъ къ цѣлому ряду работъ и сразу создала художнику широкую извѣстность.

Если въ Петербургѣ художники знали Рябушкина по его академическимъ работамъ, по начатой имъ интересной картинѣ »Царскій поѣздъ« (невольно вспоминается опять Шварцъ съ его »Вешнимъ выѣздомъ царицы на богомолье«) или по »Ожиданію новобрачныхъ«, то далѣе товарищескихъ кружковъ эта извѣстность все-таки не шла. Появившееся же на выставкѣ громадное полотно Рябушкина съ »Московской улицей въ XVI-мъ столѣтіи« было, не смотря на кое-какіе недочеты, лучшей картиной всей выставки, и только полная наша тогдашняя непривычка къ стилизаціи и упрощенію сдѣлала, что картина осталась не проданной, попала за безцѣнокъ въ руки къ кому-то изъ пріятелей художника и, быть можетъ, такъ и не будетъ никогда общественнымъ достояніемъ. А между тѣмъ это былъ крупный шагъ на намѣченномъ имъ пути. Въ картинѣ было что-то заставлявшее вѣрить и въ эти костюмы и въ типы изображенныхъ людей, въ архитектуру построекъ и т. п. Вообще это была одна изъ первыхъ русскихъ настоящихъ исторически бытовыхъ картинъ. Равнодушіе, съ которымъ была встрѣчена эта картина, повидиму все-таки повліяло на Рябушкина и въ послѣдующемъ »Кружалѣ Петровскаго времени« съ группой солдатъ въ дыму забористаго кнастера и недоумѣло разсматривающихъ ихъ мужичковъ художникъ уже реальнѣе и ближе къ общепринятымъ пріемамъ живописи (картина въ галлереѣ). Впрочемъ разгадать вліяніе, заставившее Рябушкина колебаться въ ту или иную сторону, не всегда можно, потому что онъ въ рѣшеніи вопроса о достоинствѣ своихъ картинъ прибѣгалъ часто къ очень странному пріему. По разсказамъ друзей, Рябушкинъ большею частью показывалъ картину не товарищамъ и не знатокамъ или критикамъ, а кому-нибудь изъ простыхъ людей, деревенскимъ мужичкамъ и т. п. въ томъ наивномъ убѣжденіи, что настоящее искусство всегда и всѣмъ должно быть доступно и всѣхъ должно удовлетворить....

Стремясь въ возсозданію быта старой Руси, Рябушкинъ задумалъ цѣлую серію типовъ того времени: бояръ, купечества, стрѣльцовъ, крестьянства, и вскорѣ выставилъ »Купеческую семью XVI-го вѣка«, но картина вышла неудачной. — Въ ней была какая-то непріятная, грубая лубочность, и художникъ бросилъ свою затѣю, надолго скрывшись съ поля художественныхъ выставокъ. Только значительно позднѣе уже среди »36-и« и въ »Союзѣ« снова появляется онъ съ картиной »Крестьянскія дѣвушки въ церкви« (въ галлереѣ), »Хороводъ« (»Втерся парень въ хороводъ, ну старуха охать«), »Ѣдутъ« (группа стрѣльцовъ въ толпѣ, ожидающей чьего-то проѣзда) и, наконецъ, »Чаепитіе«. Эта послѣдняя картина была опять-таки чрезвычайно интересна и говорила о какомъ-то поворотѣ въ творчествѣ Рябушкина.

Деревня всегда привлекала къ себѣ его интересъ, но до этой послѣдней картины его вниманіе скользило по деревенской жизни какъ-то очень поверхностно.

Въ »Чаепитіи«, наоборотъ, художникъ съ удивительнымъ чутьемъ вскрываетъ какую-то глубокую внутреннюю жизнь деревенскаго люда. Это тѣ же Чеховскіе »Мужики«, но взятые не литературно, а именно такъ, какъ могъ почувствовать ихъ только художникъ. На картинѣ все очень прозаично и просто. Прямо противъ зрителя чинно сидятъ за чаепитіемъ гости, а за ними два, три лица хозяевъ, но въ самой живописи, въ раздражающей дисгармоніи красокъ нарядныхъ костюмовъ гостей, въ ихъ странно по городски подстриженныхъ и причесанныхъ волосахъ есть что-то, будящее въ душѣ тягостное чувство. Да, это именно она, современная деревня съ резиновыми калошами, съ жилеткой и цѣпочкой при часахъ, съ гармоникой и даже съ дешевымъ граммофономъ въ трактирѣ и вмѣстѣ съ тѣмъ со всею нищетою взбудораженной психологіи, отринувшей старое и не нашедшей взамѣнъ ничего новаго. Только очень близкій къ деревнѣ человѣкъ и чуткій художникъ, болѣзненно отзывающійся на все, что принесла въ деревню культура, могъ написать такую картину.

Не даромъ Рябушкинъ и въ самомъ дѣлѣ въ это время уже безвыѣздно жилъ въ деревнѣ не далеко отъ Петербурга близъ Любани, гдѣ у него была своя мастерская и свой маленькій уголокъ, бокъ о бокъ съ такимъ же уголкомъ близкаго его друга художника Бѣляева. Къ сожалѣнію, однако, Рябушкину не пришлось ничего больше создать на этомъ новомъ пути и въ 1904-мъ году чахотка унесла его въ могилу, всего на 44-мъ году жизни.

Само собою разумѣется, что Рябушкинъ не могъ существовать отъ продажи своихъ картинъ. Для заработка ему постоянно приходилось браться за всевозможные заказы, писать образа и рисовать для журналовъ, хотя заказы всегда были для него сущимъ мученьемъ. Многое изъ того, за что онъ брался, такъ и оставалось неконченнымъ. Тѣмъ не менѣе написанъ Рябушкинымъ цѣлый рядъ различныхъ образовъ для храма Воскресенія въ СПБ., для Петербургской Консерваторіи и т. п. За рисунки для журналовъ художникъ брался съ большею охотой. Здѣсь его творчеству открывался большій просторъ и, дѣйствительно, многія изъ его иллюстрацій на исторически бытовыя темы представляютъ такой интересъ, что почитателямъ покойнаго не мѣшало бы собрать ихъ и издать вмѣстѣ съ снимками съ картинъ и біографіей художника.

Въ галлереѣ находятся »Распятіе Іисуса Христа« (Голгофа), »Крестьянскія женщины и дѣвушки въ церкви«, »Кружало« и эскизъ »Деревенской свадьбы«.

Та же русская, но еще болѣе глубокая старина увлекла и другого, болѣе молодого художника **Николая Константиновича Рериха** (родился въ Петербургѣ въ 1874 г.) Предокъ художника, шведъ по національности, былъ вызванъ Бирономъ изъ Помераніи и съ того времени Рерихи уже не покидали Россіи. Отецъ художника былъ извѣстный въ Петербургѣ нотаріусъ, мальчикъ съ дѣтства росъ въ достаткѣ и могъ получить солидное общее образованіе. Въ гимназіи онъ такъ увлекся естественными науками и въ особенности орнитологіей, что уже въ 4-мъ классѣ сталъ кое-что объ этомъ писать и усердно занялся рисованіемъ птицъ и животныхъ. Около того же времени юношѣ пришлось познакомиться съ археологическими раскопками и онъ, не смотря на запрещеніе, съ увлеченіемъ сталъ ихъ самъ производить, при чемъ дѣлалъ небезынтересныя находки.

Рисунки Рериха пришлось увидать Микѣшину и этотъ послѣдній убѣдилъ юношу серьезно заняться своимъ художественнымъ образованіемъ, такъ что, по окончаніи гимназіи, Рерихъ поступилъ одновременно и на юридическій факультетъ С. Петербургскаго университета и въ Академію Художествъ, посвящая все каникулярное время работамъ въ музеяхъ и на тѣхъ же раскопкахъ.

Въ Академіи занятія Рериха пошли очень успѣшно и на второй же годъ онъ былъ переведенъ въ натурный классъ, а черезъ 3 года и совсѣмъ оставилъ Академію, послѣ выхода изъ нея Куинджи, котораго очень любилъ и цѣнилъ и какъ учителя, и какъ человѣка.

Съ первой же картины (»Гонецъ«*) опредѣлился циклъ тѣхъ сюжетовъ, которые влекли къ себѣ художника. Утлая ладья беззвучно скользитъ въ ночной тишинѣ и везетъ »Гонца« въ поселокъ древлянъ, пріютившійся у рѣки. »Старцы сходятся«, чтобы обсудить вѣсти, привезенныя гонцемъ. »Зловѣщіе« черные вороны сѣли стаей невдалекѣ отъ стѣнъ заснувшаго славянскаго городка и ждутъ скорой добычи, такъ какъ врагъ уже недалеко и скоро начнется кровавое побоище. А вотъ и орда древнихъ обитателей Руси тянется куда-то по снѣгу въ поискахъ лучшихъ мѣстъ; »Заморскіе гости« плывутъ съ синяго моря въ разукрашенныхъ ладьяхъ къ побережнымъ славянскимъ городкамъ и тревожно всматривается въ нихъ изъ за ограды своего »Капища« старый сгорбленный волхвъ.

Таковы были сюжеты первыхъ картинъ художника. Довольно опредѣленный реалистъ въ первой своей картинѣ, Рерихъ скоро почувствовалъ, что его темы требуютъ и соотвѣтственной живописи, и съ каждой новой картиной это исканіе становилось все болѣе и болѣе опредѣленнымъ. Не обошлось, разумѣется, и безъ вліяній такихъ стилистовъ, какъ японцы и нѣкоторые финляндцы (напримѣръ, Галенъ). Заинтересованный русской стариной, Рерихъ объѣхалъ русскіе старинные города: Псковъ, Новгородъ, Ростовъ Великій и т. п., нашелъ очень удачную манеру для передачи археологической прелести этихъ остатковъ прошлаго и написалъ, и нарисовалъ нѣсколько хорошихъ стилизованныхъ видовъ этихъ древностей.

Въ послѣднее время исканія своего стиля привели Рериха къ рѣзкому архаизму формъ и картины его стали производить впечатлѣніе слишкомъ опредѣленнаго подражанія неумѣлости наивныхъ примитивовъ, но Рерихъ слишкомъ чуткій художникъ для того, чтобы остановиться на этомъ.

Въ галлереѣ двѣ картины художника, одна въ собраніи П. М. Третьякова »Гонецъ« и другая въ отдѣленіи Московской Городской Галлереи »Городъ строютъ«.

Красота старой Руси потянула къ себѣ и Аполлинарія Васнецова, создавшаго цѣлый особый отдѣлъ русскаго историческаго пейзажа.

*) Въ галлереѣ



Аполлинарій Михайловичъ Васнецовъ родился въ селѣ Рябовѣ на сѣверѣ Вятской губерніи (въ 1856-мъ году) и дѣтство провелъ въ тѣхъ же условіяхъ, какъ и родной его братъ Викторъ. Отецъ Васнецовыхъ, сельскій священникъ, былъ человѣкъ начитанный, очень любилъ природу и умѣлъ развить эту любовь въ дѣтяхъ. Умѣлъ онъ и немножко рисовать, а благодаря этому и мальчикъ рисовать сталъ »почти съ того времени, какъ помнилъ себя, и, конечно, подъ вліяніемъ старшаго брата Виктора, который, пріѣзжая домой на каникулы, всегда привозилъ много своихъ рисунковъ, акварелей и печатныхъ эстамповъ«. »Первые мои опыты въ рисованіи, говоритъ о себѣ А. М. Васнецовъ,* были на бревенчатыхъ стѣнахъ мезонина, гдѣ мы, главнымъ образомъ, проводили время; на нихъ мѣломъ и углемъ вытягивалъ я вдоль бревенъ цѣлыя села съ церквами, домами, деревьями и заборами. Но когда мнѣ порядкомъ досталось за порчу стѣнъ и отняты были мѣлъ и уголь со строгимъ запретомъ брать ихъ, я, найдя кусокъ мыла, увидѣлъ, что онъ, хотя и отчасти, можетъ замѣнить утраченные мѣлъ и уголь. Я опять принялся упражняться на бревенчатыхъ стѣнахъ. Тогда дали мнѣ бумаги и обрѣзокъ карандаша, и я уже безпрепятственно упражнялся въ любимомъ занятіи«.

Лѣтъ 10-ти Васнецова отдали въ Вятку, въ духовное училище, гдѣ мальчикъ также не бросилъ рисовать, а, сблизившись съ жившимъ въ Вяткѣ въ ссылкѣ польскимъ художникомъ Андріоли и большимъ любителемъ искусства почмейстеромъ Далматовымъ, нашелъ въ нихъ серьезную себѣ поддержку.

Окончивъ въ 1872-мъ году училище, Васнецовъ вмѣстѣ съ братомъ уѣхалъ въ Петербургъ и попытался поступить въ Академію, но тамъ не было спеціально пейзажнаго класса, а съ обычнымъ школьнымъ рисованіемъ съ гипсовъ, молодой человѣкъ былъ знакомъ очень мало и въ Академію поступить не удалось. Ее замѣнила ему сближеніе съ такими художниками, какъ Рѣпинъ, знакомство съ работами Шишкина, Куинджи и т. п., и вообще вліяніе кипучей жизни тогда еще молодого художественнаго кружка передвижниковъ. »Въ Вяткѣ, писалъ Васнецовъ, въ духовномъ училищѣ я и не подозрѣвалъ, что есть гдѣ-то такая жизнь искусства, охватывающая человѣка всецѣло и беззавѣтно«. Особенно сильное впечатлѣніе производили на него картины Шишкина. »Въ его лѣсахъ я ходилъ и рисовалъ на родинѣ«, пишетъ Васнецовъ. Въ пейзажахъ Куинджи его поражало искусство передавать свѣтъ и открывающееся передъ глазами пространство, и, присматриваясь къ картинамъ этихъ мастеровъ, Васнецовъ учился передачѣ на полотнѣ своихъ впечатлѣній не хуже, чѣмъ могъ бы научиться въ любой Академіи.

Въ то же время Васнецовъ усиленно работалъ и надъ своимъ образованіемъ и съ помощью знакомыхъ студентовъ готовился къ сдачѣ экзамена за курсъ реальныхъ училищъ. Продолжалось, однако, все это не долго. Волна широко разлившагося въ срединѣ 70-хъ годовъ народничества захватила Васнецова и совершенно отвлекла отъ искусства.



89 ВАСНЕЦОВЪ, А. М. Утро

Въ 1876-мъ году онъ уѣхалъ въ Вятку, сдалъ экзаменъ на сельскаго учителя и поступилъ въ школу въ с. Быстрицкое, Орловскаго уѣзда. »Занятія учительствомъ, пишетъ Васнецовъ въ одномъ изъ своихъ писемъ,—тогда чуть было не отвлекли меня навсегда отъ искусства. Увлекался я учительствомъ страшно. Устраивалъ вечернія занятія съ учениками и знакомилъ ихъ со всѣмъ, что только самъ зналъ: съ элементарными свѣдѣніями изъ физики, космографіи и т. д.«.

Увлеченія этого хватило, однако, только на полтора года. Многое рисовавшееся въ розовомъ свѣтѣ мало-по-малу приняло иную, прозаическую окраску, многое изъ того, что казалось такимъ простымъ и легкимъ, пришлось признать несбыточнымъ. Жизнь стала принимать будничный скучный характеръ, а вмѣстѣ съ тѣмъ стали капризничать нервы и вообще ослабѣло здоровье, такъ что въ 1878-мъ году учительство было брошено и для Васнецова начался періодъ тяжелыхъ переживаній человѣка, сбившагося съ одной дороги

* Новый Міръ 1902 г. »Одинъ изъ новыхъ русскихъ пейзажистовъ« Лазаревскаго

и не знающаго, какъ выбраться на другую. »Уныло скитался я по Вятской губерніи отъ одного брата къ другому, безъ гроша денегъ въ карманѣ, отставшій отъ искусства, потерявшій вѣру въ свое учительство и не видящій ничего отраднаго впереди себя«, — говоритъ объ этомъ времени Васнецовъ. И такъ продолжалось цѣлый годъ, пока Васнецовъ не перебрался, наконецъ, въ Москву и не принялся, съ поддержкой брата, снова за живопись. Сомнѣнія въ своемъ призваніи, однако, и тутъ не оставляли Васнецова и одно время онъ усиленно принялся за литературу, исписывая вороха бумаги романами, повѣстями и поэмами,* но затѣмъ сжегъ большую часть написаннаго и занялся исключительно живописью, пробиваясь кое-какъ на заработокъ отъ иллюстрацій въ журналахъ.

Первыя картины выставлены были Васнецовымъ на передвижной въ 1885-мъ году и, хотя »Сѣренькій денекъ« былъ купленъ П. М. Третьяковымъ въ Галлерею, но публика довольно долго еще не замѣчала Васнецова. Мало выдвинули его и привезенныя съ юга кіевскіе этюды и картина: »Днѣпръ передъ бурей«, »Ифигенія въ Тавридѣ«, »Утро у Байдарскихъ воротъ«, хотя между работами этого времени у Васнецова были уже очень интересныя вещи и одна изъ нихъ »Родина« снова попала въ галлерею. Зато поѣздка на Уралъ имѣла для художника уже серьезный результатъ и написанныя имъ послѣ этого картины заставили о немъ заговорить, какъ объ одномъ изъ интереснѣйшихъ русскихъ пейзажистовъ. »Знакомыя картины природы моего дѣтства, — пишетъ объ этомъ времени самъ художникъ, — ожили передо мной, переродились въ меланхолическій, суровый пейзажъ«. И это впечатлѣніе передавалось зрителямъ. Даже сама грубоватость тогдашней техники Васнецова, что-то тяжелое въ его кисти и накладываніи красокъ шло къ этимъ картинамъ, къ мрачному колориту суровой »Тайги« и Камскихъ побережій. Съѣздивъ на Кавказъ и написавъ нѣсколько интересныхъ кавказскихъ пейзажей тоже съ мрачными пустынными видами холодныхъ горныхъ высей, Васнецовъ уѣхалъ заграницу въ Парижъ и затѣмъ въ Италію. — Поѣздка эта (1898-мъ году) имѣла для Васнецова несомнѣнное значеніе. Помимо того, что онъ познакомился съ новой чарующей природой, онъ увидѣлъ и всю современную европейскую живопись и, если, судя по словамъ самого Васнецова, многое въ опытахъ декадентовъ-импрессіонистовъ казалось ему тогда цѣлымъ и ложнымъ, то все-таки оно открывало его глазамъ многія новыя перспективы и, кто знаетъ, не побывай Васнецовъ заграницей, онъ, быть можетъ, и не набрелъ бы такъ удачно на мысль о созданіи русскаго историческаго пейзажа. Мысль о картинахъ на эту тему возникла въ головѣ Васнецова какъ-то сама собой и вылилась въ окончательную форму очень постепенно. Повидиму здѣсь сыграло роль и одно совершенно случайное обстоятельство: — Отыскивая себѣ квартиру послѣ возвращенія изъ за границы, Васнецовъ остановился на большомъ номерѣ Софійскаго подворья съ хорошимъ сѣверозападнымъ свѣтомъ и прекраснымъ видомъ изъ окна на Кремль. Красивый видъ, конечно, привлекъ къ себѣ вниманіе Васнецова, и онъ сталъ писать его при различныхъ освѣщеніяхъ. Скоро на выставкѣ появилась и написанная изъ этого окна картина съ юговосточной башней въ центрѣ, барками на Москвѣ-рѣкѣ и спускающимся къ водѣ крестнымъ ходомъ. Картина была вполнѣ реальной и изображала видъ, хорошо знакомый Москвичамъ, но въ то же время отъ нея вѣяло какою-то особой стариной. Смотря на нее, невольно думалось, что вотъ такъ же, много лѣтъ тому назадъ стояла эта башня и такъ же проходилъ здѣсь крестный ходъ. Очевидно, и самъ художникъ долженъ былъ почувствовать то же и, само собой разумѣется, что затѣмъ совершенно естественно произошелъ поворотъ уже къ сознательной передачѣ въ пейзажѣ исторіи Москвы, явилась необходимость изучить старинную архитектуру, познакомиться съ измѣненьями плана города и вообще съ самыми разнообразными документами. Это же изученіе въ свою очередь наталкивало на новыя интересныя темы и изъ подъ кисти Васнецова одинъ за другимъ стали выходить чрезвычайно интересные и оригинальные пейзажи. Помимо удивительной документальной точности этихъ картинъ, возсоздававшихъ виды старой Москвы,* въ нихъ очень чутко былъ переданъ духъ русской старинной архитектуры и часто въ самой техникѣ было что-то, дѣйствительно уносившее зрителя въ далекое прошлое. Иногда узкія улицы и тѣсныя маленькія площади своей Москвы Васнецовъ наполняетъ толпой и въ ней опять-таки очень своеобразно передаетъ тотъ же духъ русской старины и нравы до-петровской Руси. Въ нѣкоторыхъ же пейзажахъ и особенно въ раскрашенныхъ акварелью рисункахъ Васнецовъ очень умѣло стилизировалъ и рисунокъ и краски въ духѣ лубочныхъ старинныхъ картинъ и эти пейзажи еще больше уносили воображеніе въ сѣдую старину. Иногда даже казалось, что видишь передъ собой не вещи Васнецова, а какія-то очень искусныя картинки того времени. Написано Васнецовымъ видовъ старой Москвы много и два изъ нихъ въ галлереѣ. Это — »Москворѣцкій мостъ и Водяныя ворота« (геліогравюра 64-я) и »На рас[illegible]ѣ у воскресенскихъ воротъ«. Затѣмъ въ Петербургѣ въ Музеѣ Александра III-го. »Улица въ Китай городѣ«, у фонъ Мекка, »Маслянница въ старой Москвѣ« (съ видомъ стараго Каменнаго моста, увѣнчаннаго по обоимъ концамъ высокими башнями) и »Старорусскій городъ«, »Пороховая мельница«, »Серебрянскія бани« (у Харитоненко) и еще нѣсколько десятковъ другихъ, разсѣянныхъ по различнымъ собраніямъ. — На ряду съ видами старой Москвы Васнецовъ написалъ также »Новгородъ Великій«, какимъ онъ былъ въ періодъ своего могущества, и затѣмъ еще рядъ пейзажей на мотивы русскихъ старинныхъ городовъ безъ опредѣленнаго географическаго указанія.

Если бы Васнецовъ не написалъ ничего, кромѣ своихъ картинъ съ видами Камы, Урала и Кавказа, своей »Элегіи« или находящаго въ галлереѣ »Утра« съ поднимающимся надъ рѣчкой туманомъ, то и тогда его смѣло можно было бы поставить въ ряды наиболѣе интересныхъ русскихъ пейзажистовъ. Работы же его, возсоздающія старую Москву и вообще старину русскихъ городовъ, дѣлаютъ его родоначальникомъ цѣлаго новаго отдѣла русской живописи, именно документально историческаго пейзажа. Сдѣланное имъ на этомъ пути настолько значительно, что послѣ него уже совершенно немыслима никакая условная бутафорія ни въ пейзажѣ историческихъ картинъ, ни въ декораціяхъ историческихъ пьесъ. Кстати, и для сцены Васнецовымъ тоже кое-что сдѣлано, а именно имъ исполнены декораціи къ »Хованщинѣ« въ частной оперѣ и къ »Китежу« и «Жизни за Царя« на Императорской сценѣ въ СПБ.

* Кое-что было даже напечатано въ журналѣ »Артистъ« — »Сельскій иконописецъ« и въ »Живоп[illegible] [illegible] Сотки«, въ Дѣтскомъ Чтеніи« »Поѣздка къ Эльбрусу«

* Къ нѣкоторымъ изъ нихъ Васнецовъ даже прилагалъ отдѣльные чертежи съ точными указаніями, какое зданіе гдѣ изображено, такъ что многія изъ картинъ Васнецова являются помимо всего прочаго и любопытными археологическими изысканіями





Въ галлереѣ всего тринадцать произведеній Васнецова: Картины: »Сѣренькій день«, »Родина«, »Тайга на Уралѣ«, »Утро« (сним. на стр. 119-й), »Кама«, два вышеупомянутыхъ вида старой Москвы (одинъ на геліогравюрѣ 64-й), рисунокъ старой Москвы и акварелью эскизы декорацій къ »Хованщинѣ«.

ЖАНРИСТЫ МОСКОВСКАГО УЧИЛИЩА ЖИВОПИСИ.

Въ половинѣ восьмидесятыхъ годовъ, Московское Училище Живописи выпустило цѣлую плеяду жанристовъ, довольно тѣсно связанныхъ между собою и общностью направленія, и своими симпатіями сначала къ передвижникамъ, а затѣмъ къ молодой русской живописи. Художники эти: С. Ивановъ, А. Архиповъ, С. Виноградовъ, С. Коровинъ, В. Бакшеевъ и А. Степановъ. Къ той же группѣ можно причислить стоящаго нѣсколько въ сторонѣ Л. Пастернака, и вотъ нѣкоторыя свѣдѣнія о нихъ

Сергѣй Васильевичъ Ивановъ. — сынъ акцизнаго чиновника (родился въ г. Рузѣ въ 1864-мъ г.), окончилъ Московсковское Училище и побывалъ затѣмъ въ дореформенной Академіи, но не надолго, такъ какъ она совершенно его не удовлетворила.

Горячій и увлекающійся, отчасти захваченный послѣдними вспышками народничества, Ивановъ хотѣлъ своимъ искусствомъ такъ или иначе послужить русскому народу и остановился на мысли дать серію картинъ, развертывающихъ передъ русскимъ обществомъ трагедію переселенчества. Увлеченный этой мыслью художникъ не мало времени посвятилъ изученію типовъ, быта и вообще всей жизни переселенцевъ. Многіе десятки верстъ прошелъ онъ съ ними въ пыли русскихъ дорогъ подъ дождемъ, непогодой и палящимъ солнцемъ въ степяхъ, много ночлеговъ провелъ съ ними, заполняя свои альбомы рисунками и замѣтками, много трагическихъ сценъ прошло передъ его глазами, и въ головѣ его сложился рядъ картинъ, дѣйствительно способныхъ нарисовать эпопею русскихъ переселеній.

Вотъ что о замыслахъ Иванова сохранилось въ моей памяти изъ разсказовъ людей, близко тогда его знавшихъ.

Первая громадная картина должна была изображать залитую солнцемъ степь и движущуюся по извилистой пыльной дорогѣ прямо на зрителя вереницу переселенческихъ кибитокъ, плотно нагруженныхъ всевозможнымъ домашнимъ скарбомъ и окруженныхъ бодрыми группами загорѣлыхъ бабъ, мужиковъ и бѣлоголовыхъ ребятишекъ. За первыми кибитками видѣлись десятки слѣдующихъ, за ними еще другія, и цѣлая безконечная вереница ихъ, извиваясь, терялась въ золотистой пыли у самаго горизонта. Сытые кони, крѣпко сколоченныя телѣги съ кибитками снѣжной бѣлизны, бодрыя лица и увѣренно смотрящіе впередъ глаза, все это должно было говорить о томъ, что поднялось и пошло на новыя земли сильное племя, способное справиться со всѣми невзгодами пути. Назвать эту картину предполагалось: — »Русь идетъ«; а нѣсколько меньшихъ картинъ должны были изображать отдѣльные моменты тѣхъ же первыхъ дней и недѣль пути. На одной изъ нихъ въ крупномъ масштабѣ предполагалось изобразить двѣ, три кибитки и подчеркнуть силу, бодрость и сравнительное довольство этихъ искателей новыхъ, лучшихъ мѣстъ. Другое полотно должно было изобразить моментъ, когда вереница кибитокъ только что оставила свою деревню. Давно вернулись домой всѣ, провожавшіе односельчанъ, и только одна совсѣмъ одряхлѣвшая, чуть не столѣтняя старуха, быть можетъ, проводившая цѣлыхъ три поколѣнія своихъ потомковъ и съ ними все, что было у нея дорогого въ жизни, стоитъ уныло за околицей и всматривается слѣпнущими глазами въ исчезающее вдали облако пыли. На третьемъ полотнѣ семья переселенцевъ съ кибиткой недоумѣло выглядывала изъ товарнаго вагона, уносящей ихъ желѣзной дороги и т. п.



90. ИВАНОВЪ, С. В. Переселенцы

Слѣдующая серія картинъ должна была изобразить первыя впечатлѣнія переселенцевъ на пути.

Вотъ они въ первой мордовской деревнѣ. Кибитки ихъ на улицѣ совсѣмъ невѣдомаго имъ народа. Странные

тины людей, говорящихъ на невѣдомомъ языкѣ, странный нарядъ женщинъ, и все вокругъ такое чужое, что невольно оторопь беретъ эту странствующую Русь, наивно уповавшую, что сколько ни подвигайся впередъ, а кругомъ будетъ все та же знакомая матушка-Расея. А вотъ и первыя невзгоды. Путь оказался труднѣе, чѣмъ думали, да и на немъ пришлось постоянно задерживаться. Пошли болѣзни, стала падать скотина, да и народъ порядкомъ издержался. Пришлось отпирать сундуки, вынимать запасы, съ которыми хотѣли начинать новое хозяйство, и все нести на базаръ. И вотъ истомленныя, съ исхудалыми, больными лицами бабы вынесли на базаръ и ручники, и паневы, и запасы новины. Тутъ же и обнищавшие мужики продаютъ что можно. А вокругъ въ незнакомомъ народѣ все такое чужое. Маклаки безбожно сбиваютъ цѣну, и растерянно смотрятъ вокругъ переселенцы, понявшіе, что никто на горе ихъ не отзовется, никто не придетъ на помощь.

Наконецъ сталъ Господь кой-кого и прибирать. То дѣти, то хозяйка Богу душу отдала, а то и самого хозяина горячка унесла. Сначала останавливались, ждали пока окончатся формальности и хоронили усопшихъ всѣмъ таборомъ, но скоро и это стало не въ моготу. Что ни день, то съ кѣмъ-нибудь плохо. И стали отставать отъ табора возъ за возомъ. Авось, справятся какъ-нибудь сами. Догонятъ. И стоитъ въ степи одинокая кибитка, бросая тѣнь на прикрытое холстиной тѣло и убивающуюся бабу. Пришлось бабѣ для похоронъ продать кибитку, кое-что изъ скарба, и дня черезъ три или четыре плетется она съ дѣтишками уже на кое-какъ сколоченной двуколкѣ, одинокая, въ необозримой степи, въ надеждѣ догнать какъ-нибудь своихъ.

Пришлось кой-кому слечь и на цѣлые мѣсяцы гдѣ-нибудь въ больницѣ чужого города, и едва онъ оправился, какъ полиція сдаетъ ему его изголодавшихся ребятъ. Отъ всего, что у мужика было когда-то, давно не осталось ничего. И, вотъ, посадивъ ребенка въ кое-какъ сколоченную изъ ящика колясочку, пускается онъ въ далекую дорогу, надѣясь на добрыхъ людей да на Христово имя. Куда? Домой ли на старыя мѣста, гдѣ все равно не осталось ни кола ни двора, или опять впередъ въ догонку за своими...

Таковы были мотивы, увлекавшіе Иванова. Уже изъ сказаннаго видно, какую богатую дань отдавалъ онъ въ этой датѣ тому литературному направленію нашего искусства, которое тогда дружно возносила на недосягаемую высоту вся наша художественная критика.

Такимъ же характеромъ отзывались и другія, тогда же затѣянныя художникомъ картины. Такова была картина, изображавшая типографію во время ночной работы и тотъ моментъ, когда истомленный вертельщикъ, пользуясь минутами промежутка въ работѣ, дремлетъ, прислонясь къ маховому колесу. (Картина такъ и должна была называться »Машина отдыхаетъ«).

Та же литературность была и въ циклѣ затѣянныхъ Ивановымъ картинъ изъ жизни арестантовъ. Огромная толпа ихъ какъ стадо загоняется на баржу у Волжской пристани съ ея кипучею жизнью. Та же баржа, но уже на пути съ запертыми какъ звѣри въ желѣзную клѣтку людьми, а вокругъ дивная картина тихаго вечера и манящій просторъ широкой рѣки. Арестантскій этапъ съ кошмарнымъ ужасомъ этого ночлега, съ наваленными въ кучу на полъ человѣческими тѣлами и т. д.

Если бы Ивановъ обладалъ упрямой настойчивостью Верещагина, и если бы онъ такъ же легко оставался доволенъ всѣмъ, выходящимъ изъ-подъ его кисти, онъ довелъ бы обѣ серіи своихъ картинъ до конца, дополнилъ ихъ десяткомъ другихъ, этюдами, рисунками, набросками и устроилъ бы изъ всего этого грандіозную выставку, послѣ которой его имя прогремѣло бы на всю Россію, а пресса возвела бы его даже превыше Иванова — творца »Явленія Христа народу«. Но, къ счастью или несчастью для Иванова, онъ не обладалъ качествами Верещагина и, главное, страдалъ большимъ недовѣріемъ къ себѣ, хотѣлъ не только писать картины на хорошія темы, но и хорошо ихъ писать, писать ихъ такъ, чтобы и сами по себѣ, по своей живописи и краскамъ онѣ удовлетворяли его. Удовлетворить же его было не легко, потому что въ это время уже всѣмъ знакомы были и развернувшійся во блескѣ своего таланта Рѣпинъ, и Васнецовъ, и Сури-



91. СТЕПАНОВЪ, А. С. Лоси

ковъ, уже выставилъ свои картины Куинджи, да и съ Европейской живописью началось кое-какое знакомство. Въ результатѣ Ивановъ переживалъ со своими картинами много страданій. До сихъ поръ у многихъ въ памяти разсказы о томъ, какъ часто, доведя картину до значительной законченности, онъ вдругъ схватывалъ ножъ и кромсалъ имъ въ мелкіе клочья обманувшее его ожиданія полотно. Въ концѣ концовъ лишь немногія изъ затѣянныхъ картинъ появились на выставкѣ, кое-какія сохранились тамъ или сямъ въ эскизахъ, многія же совсѣмъ не появились на свѣтъ. (Въ Галлереѣ изъ цикла »Переселенцевъ«, картина, помѣщенная на стр. 121-й)

Эта же неудовлетворенность собою привела, наконецъ, къ тому, что въ 90-хъ годахъ Ивановъ совсѣмъ перестаетъ что-либо выставлять и замкнулся съ семьей въ скромной жизни крошечнаго помѣстья близъ г. Тарусы. Только на выставкахъ »36« — и »Союза« появились снова его картины съ иными сюжетами и значительно ушедшей впередъ живописью.

Вдохновленный Суриковымъ, Рябушкинымъ и др., Ивановъ обратился къ далекому прошлому и сталъ писать: »Пріѣздъ иностранцевъ въ Россію XVII вѣка«, »Царя« или вѣрнѣе, боярина, торжественно ѣдущаго на конѣ среди упавшаго ницъ народа, сцену изъ смутнаго времени съ толпою, волочащей по площади трупъ убитаго недруга, полчище полуславянъ, полуинородцевъ, идущее на лыжахъ въ походъ, пеструю картину масляничнаго катанія въ деревнѣ и т. п. Лучшая изъ этихъ картинъ »Пріѣздъ иностранцевъ« (въ Галлереѣ), дѣйствительно, приближаетъ Иванова къ Сурикову по оригинальности композиціи, по настроенію всполошившейся улицы и по впечатлѣнію русской зимы.

Абрамъ Ефимовичъ Архиповъ, сынъ Савинскаго мѣщанина, родился въ 1862 году, учился тоже въ Московскомъ Училищѣ Живописи и еще на ученической скамейкѣ занялъ очень почетное мѣсто среди своихъ товарищей, благодаря своимъ пріятнымъ краскамъ и красивой, часто даже виртуозной живописи. Вліяніе Архипова сказалось на цѣлой группѣ учениковъ Московской школы и даже на такихъ художникахъ, какъ вышеупомянутый С. И. Ивановъ и С. И. Виноградовъ.

Темы Архипова не выходятъ за предѣлы деревенскихъ сценъ и вообще сюжетовъ, столь облюбованныхъ передвижниками, но въ нихъ онъ всегда очень далекъ не только отъ какой-либо тенденціи, но даже и отъ литературной трактовки. Архипова всегда интересуетъ чисто живописная красота и передача живописнаго мотива, а по временамъ онъ даже лириченъ. Одно время онъ очень увлекался передачей солнечнаго свѣта (напр., въ карт. »На рѣкѣ Окѣ« см. геліогравюру 65-ю) или впечатлѣніемъ жаркаго іюльскаго дня (напр., въ »Привалѣ арестантовъ«), затѣмъ сталъ разрабатывать красоту сѣрой гаммы красокъ и тоже достигъ въ ея передачѣ большого совершенства (напр., находящіяся въ Галлереѣ »Прачки«).

Послѣднее время онъ большею частью выставляетъ этюды пейзажей. Въ Галлереѣ семь картинъ художника, и одна изъ нихъ »Иконописецъ«, воспроизведена на стран. 124.

Сергѣй Арсеньевичъ Виноградовъ, сынъ сельскаго священника (самый молодой изъ этой группы), родился въ 1870-мъ году въ Костромской губерніи, началъ учиться въ Костромской гимназіи, затѣмъ скоро перешелъ въ Московское Училище Живописи и здѣсь окончилъ курсъ. Интересуясь тѣми же задачами, что и Архиповъ, Виноградовъ одно время увлекся эффектомъ освѣщенія фигуръ, стоящихъ противъ солнца, и добился въ передачѣ этого освѣщенія большого успѣха. Въ послѣднее время онъ нѣсколько разбрасывается и то пишетъ танцующихъ испанокъ, то сѣверные пейзажи. Въ общемъ все-таки надо сказать, что больше всего его увлекаетъ передача красочной красоты сильнаго свѣта. Въ Галлереѣ его прекрасный этюдъ »Вечера« съ ярко освѣщенными солнцемъ сараями и »Поденщикъ«.



92. С. ИВАНОВЪ [illegible]

Леонидъ Осиповичъ Пастернакъ, уроженецъ Одессы (въ 1862-мъ году), сначала не рѣшался посвятить себя всецѣло искусству и одновременно съ одесской школой живописи учился въ гимназіи; затѣмъ, съ окончаніемъ этой послѣдней, онъ переѣхалъ въ Москву и поступилъ въ Московскій университетъ, сначала на медицинскій факультетъ, а затѣмъ на юридическій и два года напрасно добивался вакансіи для по-

ступленія въ Училище Живописи, работая частнымъ образомъ въ мастерской Евгр. Сорокина.

Потерявъ надежду попасть въ Училище, Пастернакъ перевелся въ Одесскій университетъ, уѣхалъ въ Мюнхенъ и поступилъ тамъ въ Академію Художествъ, которую скоро окончилъ, сдавъ затѣмъ экзаменъ и въ окончаніи университетскаго курса.



93. АРХИПОВЪ, А. Е. Иконописецъ

Въ Москвѣ Пастернакъ сразу обратилъ на себя вниманіе своими мастерскими рисунками и затѣмъ сдѣлался постояннымъ участникомъ передвижныхъ выставокъ, пока волна молодого движенія не увлекла и его за собой.

Первая картина Пастернака, бывшая на передвижной выставкѣ, находится въ Галлереѣ и изображаетъ солдата, читающаго товарищу »Вѣсти съ родины« (геліогравюра 66-я).

Наибольшій интересъ представляютъ, однако, рисунки Пастернака, ловко исполняемые имъ перомъ, чернымъ и цвѣтными карандашами, пастелью и т. д.*. Среди этихъ рисунковъ много интересныхъ набросковъ съ Льва Николаевича Толстого и его семьи.

Большой извѣстностью пользуется Пастернакъ и какъ иллюстраторъ. Имъ интересно иллюстрированы »Воскресеніе« Толстого и нѣкоторыя мѣста изъ »Войны и Мира«. Въ Галлереѣ, кромѣ отмѣченныхъ выше произведеній Пастернака, имѣется еще портретъ адвоката и собирателя гравюръ С. Шайкевича.

Выученникъ того же Московскаго училища Василій Николаевичъ Бакшеевъ, художникъ съ большимъ чувствомъ колорита, вскорѣ послѣ окончанія курса обратилъ на себя вниманіе красивой картиной »Дѣвушка съ голубями« (картина въ Галлереѣ). Картина эта заставила ждать отъ художника очень многаго, и, дѣйствительно, онъ написалъ нѣсколько выразительныхъ и красивыхъ вещей, но въ послѣднее время очень рѣдко выступаетъ на выставкахъ.

Въ Галлереѣ имѣется, кромѣ »Дѣвушки«, еще одна, очень хорошая картина художника »Житейская проза« (геліогравюра 67-я).

Здѣсь же надо упомянуть и объ Алексѣѣ Степановичѣ Степановѣ и Сергѣѣ Коровинѣ. Родившійся въ 1858 г. и окончившій то же Московское училище, Степановъ посвятилъ себя главнымъ образомъ поэзіи охотничьихъ сценъ и звѣриной жизни, но иногда и изъ подъ его кисти выходятъ и полныя настроенія картины на деревенскіе мотивы. Въ Галлереѣ пять очень характерныхъ для Степанова произведеній »Военная бесѣда«, »Лоси« (сним. на стр. 122-й), »Охотники« »Въ ожиданіи поѣзда« и »Журавли летятъ« (сним. на стр. 123-й).

Сергѣй Алексѣевичъ Коровинъ родился въ томъ же 1858 г. въ семьѣ разбогатѣвшаго Владимірскаго крестьянина, гонявшаго нѣкогда ямщину по богатому Нижегородскому тракту. Окруженный съ дѣтства атмосферой довольно близкой искусству,* подъ вліяніемъ родственника матери Ил. М. Прянишникова, Коровинъ поступилъ въ Училище Живописи и одно время вмѣстѣ съ Левитаномъ, Святославскимъ и братомъ Константиномъ работалъ въ Саврасовской мастерской. Вышелъ изъ Коровина, однако, не пейзажистъ, а жанристъ, и всего болѣе выдвинула его написанная имъ уже въ довольно солидномъ возрастѣ картина »На міру« (см. снимокъ на стран. 124-й). Въ этой картинѣ мірской сходки, въ заплаканномъ лицѣ тупоумнаго парня, аккуратномъ мужичкѣ-міроѣдѣ и окружающихъ типахъ подмѣчено многое изъ безотрадной жизни современной деревни и передано безъ всякой тенденціи и подчеркиванія. Но еще болѣе удалась Коровину небольшая акварель съ фигурами богомольцевъ, идущихъ куда-то къ Троицѣ-Сергію или преподобному Саввѣ. Въ степенномъ хмуромъ высокомъ мужикѣ и сосредоточенно о чемъ-то задумавшихся бабахъ передана какая-то очень глубокая черта бродячей Руси, но картина эта такъ и



94. КОРОВИНЪ, С. А. На міру

осталась одинокимъ произведеніемъ Коровина въ этомъ духѣ. Въ то время, когда эти строки были уже въ наборѣ, Коровинъ умеръ. Въ Галлереѣ, кромѣ картины: »На міру«, есть этюдъ художника и рисунокъ перомъ »Солдаты у колодца«.

* Въ Галлереѣ четыре рисунка художника.

* Подробности объ этомъ смотри ниже въ главѣ, посвященной младшему брату Коровина, Константину.



СОВРЕМЕННЫЙ ПЕЙЗАЖЪ.

> Никогда еще такъ сильно не чувствовалъ я это божественное нѣчто, разлитое во всемъ, но что даже и назвать нельзя, такъ какъ оно не поддается разуму, анализу, а постигается любовью. Безъ этого чувства не можетъ быть истиннаго художника.
>
> (Изъ писемъ Левитана)

Въ концѣ семидесятыхъ годовъ въ мастерской Саврасова сформировался кружокъ молодежи, которой суждено было совершить переходъ отъ реалистическаго пейзажа къ новымъ его формамъ. Это были: Константинъ Коровинъ, Исаакъ Левитанъ, Свѣтославскій и др. »Саврасовская мастерская сосредоточивала тогда на себѣ вниманіе всего училища: – разсказываетъ въ своихъ воспоминаніяхъ Нестеровъ. — »Мастерская окружена была таинственностью, тамъ видимо священнодѣйствовали, тамъ уже писали картины«. Ученики мастерской всѣхъ интересовали и »среди нихъ надежды всей школы были обращены на троихъ: Братьевъ Коровиныхъ – пылкаго, стройнаго, съ вьющимися волосами Сергѣя, совсѣмъ юнаго Константина и Исаака Левитана«. Саврасовъ умѣлъ вдохнуть въ своихъ учениковъ пламенную любовь къ русской родной природѣ, »къ красотѣ ея весенняго пробужденія и праздничной пестротѣ ея осени«.—Разцвѣталъ дубъ, и Саврасовъ взволнованный вбѣгалъ въ мастерскую, возвѣщая объ этомъ, какъ о какомъ-то событіи, и уводилъ съ собою молодежь изъ душнаго класса въ зеленѣющія рощи и поля. Такъ же горячо относилась къ своему дѣлу и молодежь мастерской.

Наиболѣе крупнымъ чисто живописнымъ талантомъ среди молодыхъ людей обладалъ Константинъ Коровинъ. — Удивительнымъ чувствомъ колорита и быстро найденной серебристо-сѣрой гаммой красокъ вмѣстѣ съ смѣлостью широкаго мазка онъ несомнѣнно сильно вліялъ на своихъ остальныхъ товарищей, но горячее поклоненіе почти исключительно одной живописной красотѣ сдѣлало, что Коровинъ занялъ подобающее ему положеніе въ русскомъ искусствѣ лишь много времени спустя, по выходѣ же изъ мастерской долженъ былъ уступить мѣсто двумъ другимъ своимъ товарищамъ Левитану и Свѣтославскому и вотъ кое какія свѣдѣнія изъ ихъ біографіи.

Исаакъ Ильичъ Левитанъ родился въ 1861-омъ г. близъ Вержболова на желѣзнодорожной станціи Кибарты, гдѣ отецъ его занималъ какую-то должность. Отецъ Левитана научился кое-чему въ раввинскомъ училищѣ и много занимался самъ, такъ что могъ дать первоначальное образованіе своему сыну, а когда въ надеждѣ на лучшій заработокъ семья переселилась въ Москву, то 12-ти лѣтній Левитанъ поступилъ въ Училище Живописи. Въ Москвѣ Левитана вскорѣ постигъ цѣлый рядъ тяжелыхъ невзгодъ. Сначала умерла его мать, затѣмъ онъ самъ вмѣстѣ съ отцемъ заболѣли тифомъ, а когда болѣзнь закончилась и мальчикъ вернулся изъ больницы, то отца уже не оказалось въ живыхъ, и для Левитана наступили годы не только нужды, но и буквальной нищеты. Кто-то вносилъ за него плату за ученье, но гдѣ онъ жилъ, какъ и чѣмъ питался, этого, вѣроятно, онъ и самъ не сумѣлъ бы объяснить.

Вотъ что разсказываетъ о школьной жизни Левитана въ своихъ воспоминаніяхъ художникъ Нестеровъ (»Міръ Иск.« 1903)*. »То было весной, давно, когда еще Московская Школа носила на себѣ тотъ своеобразный яркій отпечатокъ страстнаго увлеченія и художественнаго подъема, вызваннаго удивительной личностью и горячей проповѣдью Перова, когда, казалось, пульсъ жизни школы бился особенно ускоренно, когда тамъ вмѣстѣ съ Перовымъ работали: Саврасовъ, Прянишниковъ, Евграфъ Сорокинъ, когда только что зарождалась мысль объ ученическихъ выставкахъ, а въ Петербургѣ Крамской во главѣ передвижниковъ призывалъ молодежь послужить русскому искусству. Вотъ тогда-то я впервые узналъ Левитана, такого же юношу, какимъ былъ и я. Красивый мальчикъ еврей, болѣе похожій на мальчиковъ итальянцевъ, которые съ цвѣткомъ въ кудрявыхъ волосахъ такъ часто встрѣчаются на площадяхъ Неаполя, Левитанъ обращалъ на себя вниманіе и тѣмъ, что тогда уже слылъ въ школѣ за талантъ. До чрезвычайности скромно одѣтый, какъ сейчасъ помню, въ клѣтчатый пиджачекъ, онъ терпѣливо ожидалъ, когда болѣе счастливые товарищи его, насытившись у старика »Моисеича«, расходились по классамъ. Тогда и Левитанъ застѣнчиво подходилъ къ Моисеичу, чтобы попросить его потерпѣть прежній долгъ (коп. 39) и дать ему вновь »до пятачка«. Это было для него въ то время и завтракъ, и обѣдъ, и ужинъ.

»Левитанъ вообще тогда очень нуждался — про него ходило въ школѣ много разсказовъ, съ одной стороны, о его дарованіи, съ другой — о его великой нуждѣ. Говорили, что онъ не имѣетъ иногда и ночлега. Разсказывали, что бывало послѣ вечернихъ классовъ онъ исчезалъ, и незамѣтно прятался въ верхнемъ этажѣ огромнаго стараго дома Юсупова, гдѣ школа помѣщалась уже и тогда, и гдѣ когда-то при Александрѣ I-мъ собирались масоны (позднѣе домъ этотъ смущалъ москвичей страшными привидѣніями). И здѣсь-то Левитанъ, выждавъ послѣдняго обхода солдатомъ Землянкинымъ, прозваннымъ »Нечистая Сила«, оставался одинъ коротать въ теплѣ длинный зимній вечеръ и долгую ночь съ тѣмъ, чтобы утромъ нагишкомъ снова начать день влюбленными мечтаніями о нѣжно любимой природѣ. Такъ шли многіе дни и многія ночи, смѣнялись страхъ и горе восторгомъ и радостью. Талантъ въ самомъ деликатномъ своемъ возрастѣ встрѣтился съ жестокой нуждой и завязалась борьба на долгіе годы«...

Тѣмъ не менѣе работа Левитана въ Училищѣ шла очень успѣшно, и на 4-омъ ученическомъ отдѣленіи при передвижной выставкѣ въ 1877-мъ году печать уже отмѣчаетъ шестнадцатилѣтняго Левитана, а критика говоритъ о присутствіи большого чувства въ работахъ »молодого художника, который пишетъ по впечатлѣнію, а не просто копируетъ«. Само собою разумѣется, что успѣхъ на выставкахъ приносилъ съ собою и нѣкоторый матеріальный достатокъ, картинки

* Эта глава представляетъ собою извлеченіе изъ помѣщеннаго въ сборникѣ »Новаго слова« моего болѣе подробнаго очерка о Левитанѣ.

Левитана находили покупателей, онъ сталъ получать работу въ иллюстрированныхъ журналахъ, и хотя съ грѣхомъ пополамъ, но уже могъ кормиться и имѣть свой уголъ.

»Работалъ Левитанъ упорно, — говоритъ Нестеровъ, хотя давалось ему все легко. Помню, онъ, какъ пейзажистъ, пришелъ къ намъ въ натурный классъ и сѣлъ писать необязательный этюдъ голаго тѣла: въ два-три дня онъ легко разрѣшилъ задачу, данную на мѣсяцъ, разрѣшилъ оригинально, жизненно и изящно«.

»Первая ученическая выставка показала еще болѣе, что таится въ красивомъ юношѣ. Его хотя не конченный, но полный тихой поэзіи »Симоновъ Монастырь« былъ одной изъ лучшихъ вещей на выставкѣ. Слѣдующія выставки одна за другой давали возможность радоваться за Левитана. Не помню, на которой изъ нихъ онъ былъ пріобрѣтенъ П. М. Третьяковымъ для галлереи *. Но и это миновало, миновали постепенно и тяжелые дни нужды. Картины его стали пріобрѣтаться, хотя и за безцѣнокъ, любителями-москвичами. самомъ характерѣ письма, но уже къ началу восьмидесятыхъ годовъ это совершенно исчезаетъ. Слѣды Полѣновскаго вліянія найти въ работахъ Левитана еще труднѣе. Вліяніе это застало Левитана уже окрѣпнувшимъ художникомъ, но все же научило тоньше чувствовать колоритъ и вывело изъ той коричневатости, которую оставилъ ему въ наслѣдіе Саврасовъ. Много дала Левитану Саврасовская мастерская и сама по себѣ, гдѣ въ то время былъ К. Коровинъ и ученики составляли дружный кружокъ, одушевленный горячимъ поклоненіемъ природѣ.

Зимой 1880—81 годовъ Левитанъ окончилъ натурный классъ, получилъ установленныя малыя серебряныя медали за рисунокъ и этюдъ, а въ слѣдующемъ году долженъ былъ представить эскизъ картины уже на большую медаль и званіе класснаго художника. Изъ этого, однако, ничего не вышло. Въ Училищѣ въ это время уже наростало недовольство стариковъ и ихъ приверженцевъ Полѣновымъ, который велъ учениковъ въ сторону отъ установленныхъ шаблоновъ; Ле-



95. ЛЕВИТАНЪ, И. И. Надъ вѣчнымъ покоемъ.

Къ этому періоду надо отнести всю такъ называемую »Останкинскую« дѣятельность Левитана, когда онъ работалъ съ колоссальной энергіей, изучая въ природѣ главнымъ образомъ детали.

Учителями Левитана въ пейзажномъ классѣ были: Саврасовъ, а затѣмъ нѣкоторое время Полѣновъ, и несомнѣнно, что вліяніе обоихъ художниковъ сказалось на развитіи молодого таланта. Саврасовъ развилъ въ немъ способность не только видѣть, но и чувствовать природу, научилъ схватывать въ природѣ поэтическій мотивъ, а Полѣновъ научилъ краскамъ, научилъ подмѣчать красочную красоту природы и въ самыхъ краскахъ находить стройный музыкальный аккордъ. Это, однако, далеко не поработило Левитана, и никоимъ образомъ его нельзя назвать подражателемъ Саврасова или, тѣмъ болѣе, Полѣнова. Правда, въ первыхъ ученическихъ работахъ Левитана было еще много Саврасовскаго, было что-то, напоминающее учителя, и въ краскахъ и даже въ витанъ былъ однимъ изъ любимѣйшихъ учениковъ Полѣнова, и этого оказалось довольно для того, чтобы Совѣтъ эскиза не утвердилъ, а Левитанъ, обиженный этимъ, не захотѣлъ представить ничего другого. Съ Училищемъ, однако, онъ не порвалъ и оставался въ числѣ учениковъ, пока въ 1884-мъ году само Училище не пришло къ нему на помощь и не предложило »за непосѣщеніемъ классовъ (?) оставить училище и взять дипломъ не класснаго художника, а какъ имѣющаго двѣ малыхъ серебряныхъ медали«. Такъ съ этимъ дипломомъ будущій первоклассный художникъ и вышелъ изъ Училища.

Къ этому періоду жизни Левитана относится, между прочимъ, и сближеніе его съ семействомъ Чеховыхъ. Объ этомъ времени сохранилось многое въ воспоминаніяхъ сестры Антона Павловича, Маріи Павловны, и я привожу эти воспоминанія почти безъ измѣненія, какъ они были записаны мною съ ея словъ *.

»Ближе всего Левитанъ сошелся съ нашей семьей уже послѣ окончанія школы, когда мы поселились въ красивомъ имѣніи Бабкинѣ подъ Новымъ Іерусалимомъ. Левитанъ сначала устроился въ полуторѣ верстѣ, въ деревушкѣ Максимовкѣ, но затѣмъ тоже перебрался къ намъ въ Бабкино, и такъ мы прожили цѣлыхъ три года. Это время я вспоминаю всегда съ невольной добродушной улыбкой. Такъ много вспоминается молодости, всякаго дурачества и такихъ яркихъ, полныхъ жизни, картинъ....

»Хозяева имѣнія, Киселевы, типичная семья bons vivants, превращали жизнь въ сплошной праздникъ, полный остроумнаго шутовства и какой-то безшабашной богемы. Веселый и беззаботный смѣхъ не смолкалъ порою съ утра до вечера, и выходило какъ-то такъ, что даже изо всякаго пустяка, изъ какой-нибудь ловли карасей въ пруду сосѣдней деревни или прогулки за грибами создавалось что-то, полное удивительно молодого веселья.... Исаакъ Ильичъ отъ души дурачился со всѣми нами, что однако, не мѣшало ему работать, какъ не мѣшало и Антону Павловичу писать. Дурачились мы только, когда считали себя въ правѣ отдыхать. Въ остальное время и въ иные дни съ утра до вечера Левитанъ и братъ были за работой. Левитанъ иногда даже поражалъ меня, какъ упорно онъ работалъ, и стѣны курятника, превращеннаго въ его дачную мастерскую, быстро покрывались рядами превосходныхъ этюдовъ.

»Иногда, впрочемъ, онъ все бросалъ, бралъ ружье, собаку и исчезалъ на цѣлые дни. Большею частью это бывало, когда вдругъ его охватывала какая-то мучительная тоска. Въ этихъ приступахъ мрачнаго настроенія было что-то болѣзненное и ненормальное. Они наступали безъ всякой причины, безъ всякаго повода, какъ-то вдругъ. Что лежало въ ихъ основѣ, на это я никогда не могла дать себѣ опредѣленнаго отвѣта. Тутъ было много недовольства собою и неудовлетвореннаго самолюбія, но было и еще что-то, чего я не могла опредѣлить. Левитанъ былъ адски самолюбивъ, онъ понималъ силу своего таланта, но ему все казалось мало. Хотѣлось отъ себя чего-то гораздо большаго. Отсюда многое въ его мрачныхъ настроеніяхъ, хотя однимъ этимъ ихъ объяснить все-таки нельзя. Антонъ Павловичъ видѣлъ въ этихъ настроеніяхъ именно нѣчто больное, не приходящее извнѣ, а поднимающееся изнутри человѣка. Въ дни такихъ настроеній Левитанъ бывалъ невыносимъ, а какъ самому ему бывало тяжело отъ охватывавшей его тоски, видно изъ одного случая, когда Левитанъ жилъ еще въ Максимовкѣ. Случилось какъ-то, что дня два о немъ не было ни слуху ни духу. Мы стали тревожиться, и вечеромъ братья съ фонарями, дурачась и распѣвая, ушли въ Максимовку. Вернулись они оттуда очень разстроенными. Они нашли Левитана въ его курной избушкѣ валяющимся на соломѣ въ такомъ мракѣ, что даже ничего отъ него не добились, а хозяева на разспросы шепотомъ разсказали, что въ этотъ день Левитанъ стрѣлялся изъ ружья, но по счастью далъ промахъ.. *



96. ЛЕВИТАНЪ, И. И. Мартъ.

»Но проходило два-три дня, и Левитанъ снова былъ веселъ, съ полной энергіей брался онъ за работу, снова дурачился съ нами, снова принималъ участіе въ нашихъ пикникахъ, прогулкахъ, рыбной ловлѣ и т. п. Рыбную ловлю онъ очень любилъ. Иногда, въ дни отдыха, мы часами просиживали съ удочками гдѣ-нибудь въ тѣни прибрежныхъ кустовъ. Тишина, шепотъ листвы и журчанье бѣгущей по камнямъ рѣчки навѣвали какое-то элегичное настроеніе. Левитанъ клалъ свою удочку и начиналъ декламировать что-нибудь

* Объ этихъ посѣщавшихъ Левитана приступахъ тоски и недовольства собою сохранились воспоминанія и у многихъ другихъ, хорошо знавшихъ художника, но едва ли вѣрно объясненіе ихъ болѣзненными настроеніями. Разбираясь въ воспоминаніяхъ, сохранившихся у многихъ о Левитанѣ, видишь, что на него было не мало различныхъ нареканій. Такъ, его упрекали и за нерѣшительность при разрывѣ молодежи съ передвижниками, и вообще за уступки передвижникамъ, за подчиненіе общему тону кружковъ, въ которыхъ онъ вращался, за то, что онъ не могъ иногда скрыть, какъ тѣшилось его тщеславіе сближеніемъ съ столичной знатью, и т. п., не говоря уже о многомъ другомъ, касавшемся чисто личныхъ отношеній. Вообще болото жизни по временамъ начинало засасывать Левитана въ свою тину, и невольно приходитъ въ голову: не были ли эти періоды мрака и недовольства собою тѣми очищающими душу пожарами, которые сжигали въ художникѣ все наносное, все, навязанное жизнью, въ концѣ концовъ ненавистное ему самому, и не этимъ ли взрывамъ недовольства собою обязанъ Левитанъ, что память о немъ все-таки остается такою свѣтлой, что для всѣхъ онъ остался честнымъ, искреннимъ и горячо любившимъ свое дѣло художникомъ.

изъ Тютчева, Апухтина, Никитина или Алексѣя Толстого. Это были его любимые поэты, и онъ зналъ наизусть множество красивыхъ ихъ стиховъ. Хорошія минуты! Тутъ ужъ было не до дурачествъ. Въ глубинѣ души просыпалось что-то иное. Вся природа точно раскрывала тайники своей чарующей красоты, и все становилось какимъ-то одухотвореннымъ....

»Хорошія минуты! И сейчасъ, когда вспоминаются онѣ и съ ними далекая юность, въ душѣ просыпается что-то такое хорошее, теплое и вмѣстѣ съ тѣмъ отчего-то такое грустное....

»Левитанъ любилъ природу какъ-то особенно. Это была даже и не любовь, а какая-то влюбленность. Эта же влюбленность сдѣлала изъ него и охотника, хотя онъ не любилъ самую охоту, а въ послѣднее время и совсѣмъ бросилъ стрѣлять. Особенно любилъ онъ весеннюю тягу. О ней онъ даже и говорить равнодушно не могъ. И собаку свою, Весту, онъ любилъ, кажется, больше всего за то, что она бывала его неизмѣннымъ товарищемъ во всѣхъ блужданіяхъ по болотамъ или опушкамъ и просѣкамъ лѣсовъ.

»Любилъ ли Левитанъ свое искусство? Въ этомъ, разумѣется, не можетъ быть сомнѣнія. Если онъ любилъ что-нибудь въ жизни всѣми фибрами своего существа, то именно искусство. Онъ любилъ его какъ-то трепетно и трогательно. Искусство было для него чѣмъ-то даже святымъ. Вѣрилъ ли онъ въ себя? Конечно, да, хотя это и не мѣшало ему вѣчно сомнѣваться, вѣчно мучиться, вѣчно быть недовольнымъ собою. Левитанъ зналъ, что идетъ вѣрнымъ путемъ, вѣрилъ въ этотъ путь, вѣрилъ, что видитъ въ родной природѣ новыя красоты, но въ то же время ему вѣчно казалось, что онъ не передаетъ и доли всего нащупаннаго, всего, что жило въ его душѣ. Отсюда иногда мучительное недовольство собою, но въ то же время глубокое негодованіе на товарищей художниковъ и на публику за то, что они не понимаютъ и не видятъ ничего въ томъ, это казалось ему именно вѣрнымъ и самымъ дорогимъ. Левитанъ былъ очень самолюбивъ и не только жаждалъ славы, какъ художникъ, но хотѣлъ нравиться и какъ человѣкъ, нравиться даже своею внѣшностью. Онъ зналъ, что былъ красивъ, немножко кокетничалъ этимъ и заботился о своей наружности, о костюмѣ и т. п., но, разумѣется, понималъ все это очень тонко, какъ настоящій художникъ«.

Какъ большинство пейзажистовъ, Левитанъ зиму проводилъ въ Москвѣ, а съ наступленіемъ ранней весны и до поздней осени жилъ гдѣ-нибудь близко къ природѣ, переѣзжая съ мѣста на мѣсто, бродя по лѣсамъ и полямъ и запасаясь этюдами. На зиму ему оставляли небольшой номерокъ въ меблированныхъ комнатахъ »Англія«, и здѣсь, у обыкновеннаго окна со скуднымъ свѣтомъ, былъ написанъ имъ цѣлый рядъ превосходнѣйшихъ вещей. Среди друзей Левитана этотъ періодъ такъ и получилъ шутливое прозвище »англійскаго періода«.

Какъ плохо было матеріальное положеніе художника даже и въ это время, видно изъ того, что у содержательницы »Англіи« остались за долги и за безцѣнокъ нѣсколько превосходныхъ вещей Левитана. На аукціонахъ Общества Любителей Художествъ можно было въ то время пріобрѣтать прекрасные этюды Левитана за баснословную цифру 10 и 15 руб. Иногда же и этими путями не удавалось добыть необходимую цифру, и тогда Левитанъ шелъ на Арбатъ къ художнику (или вѣрнѣе учителю рисованія) Р....ву, который поденно нанималъ молодыхъ художниковъ и заставлялъ ихъ писать на заданную тему картины, потомъ слегка заканчивалъ написанное своею кистью, подписывалъ своимъ именемъ и за хорошую цѣну продавалъ своимъ кліентамъ. Только послѣднія восемь лѣтъ Левитанъ устроился на зиму удобнѣе въ хорошей мастерской, которую нанялъ въ домѣ М. Ф. Морозовой, близъ Покровскаго бульвара.

Лѣтомъ еще до Бабкина Левитанъ побывалъ въ Крыму, затѣмъ прожилъ два или три года въ слободкѣ близъ Саввина монастыря, а лѣта три или четыре провелъ съ художниками Степановымъ и Кувшинниковой на Волгѣ въ городкѣ Плесѣ*.

Здѣсь были написаны нѣсколько лучшихъ картинъ Левитана: »Золотой Плесъ« (»Вечеръ«), »Послѣ дождя«, »Тихая обитель« и т. п. Писалъ ихъ Левитанъ съ маленькихъ набросковъ или по впечатлѣнію, а многое и цѣликомъ съ натуры. Тутъ же, послѣ поѣздки въ Рыбинскъ, началъ онъ и свою великолѣпную и оригинальную картину Волги: »Свѣжій вѣтеръ«, съ вычурными кормами тихвинокъ и расшивъ, убѣгающихъ за буксирнымъ пароходомъ.

Въ слѣдующіе годы Левитанъ написалъ картины: »Владимірка«, »Омутъ«, »Вѣчный покой«....

»Владимірка« была написана близъ Городка Владимірской губерніи и имѣнья Болдино, гдѣ мы съ Левитаномъ тоже провели одно лѣто, — разсказываетъ въ своихъ воспоминаніяхъ г-жа Кувшинникова.

»Однажды, возвращаясь съ охоты, мы съ Левитаномъ вышли на старое Владимірское шоссе. Картина была полна удивительной тихой прелести. Длинная полоса дороги бѣлѣющею полосою убѣгала среди перелѣска въ синюю даль. Вдали на ней виднѣлись двѣ фигурки богомолокъ, а старый покосившійся голубецъ съ стертою дождями иконкой говорилъ о давно забытой старинѣ. Все выглядѣло такимъ ласковымъ, уютнымъ. И вдругъ Левитанъ вспомнилъ, что это за дорога

»Постойте. Да, вѣдь, это Владимірка, та самая Владимірка, по которой когда-то, звякая кандалами, прошло въ Сибирь столько несчастнаго люда!

Спускается солнце за степи,
Вдали золотится ковыль,
Колодниковъ звонкія цѣпи
Взметаютъ дорожную пыль

»И въ тишинѣ поэтичной картины стала чудиться намъ глубокая затаенная грусть. Грустными стали казаться дремлющіе перелѣски, грустнымъ казалось и сѣрое небо.

»Присѣвъ у подножья голубца, мы заговорили о томъ, какія тяжелыя картины развертывались на этой дорогѣ, какъ много скорбнаго передумано было здѣсь у этого голубца.

»На другой же день Левитанъ съ большимъ холстомъ былъ на этомъ мѣстѣ и въ нѣсколько сеансовъ написалъ всю картину прямо съ натуры.

Другая большая картина »Омутъ« была написана въ Тверской губерніи, въ имѣніи Панафидиныхъ, близъ Затишья, въ которомъ мы жили послѣ Плеса.

»Этюдъ для этой картины Левитанъ сдѣлалъ въ Берновѣ, имѣніи баронессы Вульфъ, на мельницѣ, куда мы ѣздили на пикникъ. — Увидавъ Левитана за работой, баронесса подошла къ нему и спросила:

* Объ этомъ времени жизни Левитана въ разсказахъ художницы С. П. Кувшинниковой также сохранились много любопытныхъ подробностей (См. сбор. »Нов. Слово« Сергѣй Глаголь, И. Левитанъ).





»А знаете, какое интересное пишете вы мѣсто? Это оно вдохновило Пушкина къ его »Русалкѣ«.

»И затѣмъ она разсказала трагедію, связанную съ этимъ омутомъ. У прадѣда баронессы, человѣка крутого нрава, былъ молодой конюшій. Юноша влюбился въ дочь мельника, она отъ него забеременила, и объ этомъ доложили барину. Баринъ разгнѣвался, забрилъ конюшаго въ солдаты, а дѣвушка въ этомъ самомъ омутѣ утопилась.

»По словамъ баронессы, Пушкинъ не разъ гостилъ въ Берновѣ и сосѣднемъ имѣніи, Малинникѣ, бывалъ на мельницѣ, здѣсь ему разсказали преданіе, связанное съ омутомъ, и онъ написалъ »Русалку«.

»Картину »Надъ вѣчнымъ покоемъ« Левитанъ написалъ уже позже, въ лѣто, проведенное нами подъ Вышнимъ Волочкомъ, близъ озера Удомли. Мѣстность и вообще весь мотивъ цѣликомъ были взяты съ натуры во время одной изъ нашихъ поѣздокъ верхомъ. Только церковь была въ натурѣ другая, некрасивая, и Левитанъ замѣнилъ ее уютной церквушкой изъ Плеса.

»Сдѣлавъ небольшой набросокъ съ натуры, Левитанъ сейчасъ же принялся за большую картину. Писалъ онъ ее съ увлеченіемъ, всегда настаивая, чтобы я играла ему Бетховена и чаще всего симфонію héroïque съ ея Marche funèbre.

»Вообще Левитанъ страстно любилъ музыку, чутко понималъ ея красоту, и не разъ проводили мы цѣлые вечера за музыкой. Я играла, а онъ сидѣлъ на террасѣ, смотря на звѣзды и отдаваясь своимъ думамъ и мечтамъ....«

Время отъ времени Левитанъ предпринималъ и болѣе далекія путешествія. Такъ, два раза онъ уѣзжалъ за границу, побывалъ въ Финляндіи и нѣсколько разъ въ Крыму. Эти путешествія давали художнику массу самыхъ разнообразныхъ впечатлѣній, и отовсюду онъ привозилъ много превосходнѣйшихъ этюдовъ. Онъ написалъ и нѣсколько картинъ на финляндскіе и др. мотивы, но душа его все-таки была полна только поэзіей русской деревни. Эту поэзію, эту красоту простого деревенскаго пейзажа Левитанъ чувствовалъ удивительно, и, несмотря на еврейское происхожденіе Левитана, его по праву можно назвать однимъ изъ самыхъ настоящихъ русскихъ художниковъ, настоящимъ поэтомъ русскаго пейзажа. Поэзію этого пейзажа онъ чувствовалъ во много разъ сильнѣе и ярче цѣлыхъ десятковъ другихъ художниковъ съ самыми русскими фамиліями. Извѣстно, что многіе даже искренно сомнѣвались въ его еврействѣ: такъ много было въ немъ чутья къ русской природѣ. Удивительно чувствовалъ онъ и всю грусть ея пейзажа, его »тоскующую поэзію«, которую Крамской отмѣтилъ еще въ картинахъ Васильева. Въ душѣ Левитана жила какая-то особая воспріимчивость именно къ этимъ грустнымъ аккордамъ, и, быть можетъ, сама русская природа такъ влекла его къ себѣ именно потому, что въ ея грусти Левитанъ находилъ нѣчто очень близкое себѣ и родное. Эта грусть, какъ Leitmotiv, проходитъ черезъ все творчество Левитана, и трудно указать хотя бы два или три произведенія художника, гдѣ не звучала бы эта грустная нота. Ни солнце, ни весна никогда не были радостными на картинахъ Левитана. Даже въ весеннемъ пейзажѣ Левитанъ чувствовалъ какую-то грусть, гораздо болѣе свойственную осени.

»Онъ осени любитъ задумчивые дни:
Она его душѣ всегда была сродни
Не вешней нѣжности, не жаркой лѣтней нѣги —
Онъ былъ художникомъ мечтательныхъ элегій.«

Даже Крымъ съ своими ликующими красками не увлекъ художника, и даже отсюда онъ привозилъ: то виды Яйлы съ хмурыми небесами, то элегію татарскаго кладбища въ горахъ, то татарскую деревушку, прилѣпившуюся къ склону выжженныхъ солнцемъ горъ... Поэзія Левитана во всѣхъ его картинахъ — поэзія элегіи, потому что въ самой душѣ его преобладающимъ настроеніемъ была всегда и всюду та же тихая грусть.

Передо мною груда писемъ, написанныхъ Левитаномъ въ различное время и къ различнымъ лицамъ, но во всей ихъ массѣ я не могу найти ни одного письма, исполненнаго радостью бытія, весельемъ или хотя бы даже веселымъ смѣхомъ. Всѣ они мрачны и грустны *.

Первою картиной Левитана, замѣченной въ художественныхъ кружкахъ, было, по увѣренію многихъ его сверстниковъ, »Топкое болото«, написанное еще въ ученическіе годы. По увѣреніямъ же другихъ, впервые обратили на себя общее вниманіе написанные въ Сокольникахъ: »Аллея« (1879 г.) ** и »Охотникъ осенью« ***. Какъ бы то ни было, успѣхъ этотъ принесъ Левитану въ матеріальномъ отношеніи не особенно много, и, только написавъ декораціи въ частную оперу С. И. Мамонтова ****, Левитанъ сдѣлался обладателемъ солидной для него суммы и могъ тогда впервые уѣхать въ Крымъ. Масса же привезенныхъ оттуда этюдовъ и создала Левитану тотъ успѣхъ, который окончательно поставилъ его на ноги. Затѣмъ начались знаменитыя »Весны« съ остатками послѣдняго снѣга то въ перелѣскахъ, то у подножья голыхъ деревьевъ или у заборовъ деревенскихъ задворковъ — мотивъ, сдѣлавшійся одно время излюбленнымъ у цѣлой группы художниковъ. Многіе даже оспаривали у Левитана первенство въ открытіи этого поэтичнаго мотива. На Левитана вообще не разъ нападали за то, что онъ пользовался для той или другой картины мотивомъ, подмѣченнымъ на этюдѣ у кого-нибудь другого. Нападки эти очень характерны для того времени.

Художникамъ еще казалось, что все дѣло въ сюжетѣ, въ томъ именно или другомъ мотивѣ, въ выборѣ объекта для воспроизведенія, а не въ субъективномъ впечатлѣніи, не въ субъективной его трактовкѣ, не въ той музыкѣ, которая разно звучитъ въ душѣ двухъ разныхъ людей при одномъ и томъ же внѣшнемъ впечатлѣніи. Впрочемъ, даже допуская, что мотивъ въ тогдашней живописи дѣйствительно игралъ роль, все-таки нельзя не улыбнуться на эти упреки. Находилъ ли Левитанъ тотъ или иной мотивъ въ природѣ совершенно самостоятельно или же наталкивался на него иногда въ этюдѣ другого, все равно, только подъ кистью Левитана эти мотивы получили полное и яркое выраженіе. Левитанъ не былъ новаторомъ, опередившимъ своихъ современниковъ на цѣлыя поколѣнія, онъ былъ выразителемъ стремленій, которыя уже назрѣвали вокругъ него у многихъ, но только въ немъ стремленія эти нашли себѣ полное и яркое осуществленіе, только подъ его кистью вылились они въ такіе яркіе и опредѣленные образы, что его смѣло можно считать главою цѣлой школы русскихъ пейзажистовъ 80-хъ и 90-хъ годовъ.

Въ 1886 году на XIV передвижную выставку Левитанъ послалъ впервые четыре своихъ картины, и одна изъ нихъ, опять-таки изображавшая весну, была принята. Любопытно,

* Письма приведены въ моемъ очеркѣ въ »Новомъ Словѣ«.

** Купленная П. М. Третьяковымъ въ галлерею.

*** Пріобрѣтенный Солдатенковымъ.

**** Имъ были написаны всѣ декораціи къ »Жизни за Царя« и нѣкоторыя къ »Русалкѣ«.

что это была картина съ очень смѣлой для того времени компоновкой. Почти все полотно было занято свѣже-взрытой пашней съ упавшей на нее тѣнью, и только вверху виднѣлась небольшая полоса воздуха и силуэтъ пахаря. Своеобразны были и три другихъ картины, но затѣмъ Левитанъ какъ-то сразу, быть можетъ, подъ давленіемъ передвижниковъ, дѣлаетъ шагъ въ сторону къ болѣе привычной компоновкѣ, и только позднѣе, уже въ девятидесятыхъ годахъ, снова становится смѣлѣе и пишетъ »Омутъ«, »Надъ вѣчнымъ покоемъ«, видъ жнивья съ серебристыми облаками и т. п.

Алекс. Ник. Бенуа, какъ въ своей »Исторіи русской живописи«, такъ и въ позднѣе вышедшей »Русской школѣ живописи«, ставитъ развитіе таланта Левитана въ зависимость отъ его поѣздки за границу и впечатлѣній всемірной выставки 1889 г., а 1891-й годъ считаетъ почти эпохой въ развитіи творчества художника. Только съ этого года, по словамъ Бенуа, и съ появленія »Тихой обители« на передвижной выставкѣ стало казаться, точно сняли ставни съ оконъ, точно раскрыли ихъ настежь и струя свѣжаго душистаго воздуха хлынула въ спертый выставочный залъ. Раньше же Левитанъ »не отличался отъ другихъ нашихъ пейзажистовъ, отъ ихъ общей сѣрой и вялой массы«. Едва ли все это такъ. Въ Третьяковской галлереѣ висятъ: »Туманъ«, »на Волгѣ« и »Осень« (мельница), помѣченные 1887 и 1888 годами, а къ этимъ вещамъ едва ли можно отнести упрекъ въ вялости и сѣротѣ. Затѣмъ, висящіе тамъ же два превосходныхъ пейзажа: »Послѣ дождя« и »Вечеръ« были написаны въ 1889 году и выставлены въ 1890 г. на передвижную, а слѣдовательно, 1891-й годъ никакого перелома въ творчествѣ Левитана не произвелъ, да и вообще это творчество развивалось такъ постепенно и стройно, что никакихъ переломовъ въ немъ указать нельзя.

Для тѣхъ, кто внимательнѣе слѣдилъ за развитіемъ таланта Левитана, напротивъ, было ясно, что поѣздка за границу очень мало на него повліяла. Да и самъ Левитанъ ни въ одномъ изъ своихъ писемъ изъ-за границы ни слова нигдѣ не упоминаетъ о сильномъ впечатлѣніи отъ французскаго искусства. Напротивъ, въ одномъ изъ своихъ писемъ къ Чехову онъ даетъ даже странную оцѣнку новымъ исканіямъ и заявляетъ себя горячимъ приверженцемъ стариковъ. Вотъ почти цѣликомъ это письмо:

»Впечатлѣній чортова куча. Чудеснаго масса въ искусствѣ и здѣсь, но также и масса крайне патологическаго, что несомнѣнно должно было появиться отъ той крайней пресыщенности, что чувствуется во всемъ. Отсюда и происходитъ, что французы восхищаются тѣмъ, что для здороваго человѣка со здоровой головой и здоровымъ мышленіемъ представляется безуміемъ...

»Старые мастера трогательны до слезъ. Вотъ гдѣ величіе духа. Самъ Парижъ крайне красивый, но чортъ его знаетъ, къ нему надо привыкнуть, а то какъ-то дико все«...

Точно также у многихъ въ памяти и то, какъ странно относился Левитанъ къ одному изъ знаменитыхъ »Стоговъ сѣна« Клода Монэ, когда эта вещь появилась на какой-то иностранной выставкѣ въ Москвѣ. Левитанъ отказывался понять художника, его исканія казались ему нездоровымъ чудачествомъ, и только много лѣтъ спустя взгляды Левитана измѣнились настолько, что въ одномъ изъ писемъ къ молодому художнику А. Средину въ 1899-мъ году онъ уже говоритъ:

»Быть среди стоющихъ людей, да еще въ Парижѣ, городѣ, живущемъ сильною художественною жизнью, — все. Тутъ-то и есть центръ тяжести всего блага работать въ Парижѣ. Заснуть нельзя здѣсь: мысль постоянно бодрствуетъ, и художникъ растетъ. Одно то, что видите много прекраснаго, производитъ уже ростъ пониманія. Вы наслаждаетесь Monet, Cazin, Benard и т. п., а у насъ Маковскій, Волковъ, Дубовской и т. п. Нѣтъ. Жить въ Парижѣ — благо для художника«...

Вліяніе на Левитана Коро, Добиньи и др. французскихъ художниковъ было, конечно, очень велико, но познакомился съ ними художникъ гораздо раньше своей поѣздки за границу по образцамъ, имѣвшимся въ собраніяхъ Боткина и С. М. Третьякова въ Москвѣ. Съ этихъ вещей Левитанъ сдѣлалъ даже не мало копій въ первые годы по окончаніи Училища....

Къ концу девятидесятыхъ годовъ здоровье Левитана какъ-то сразу пошатнулось. Это было странное заболѣваніе сердца, развившееся незамѣтно для окружающихъ и для самого художника, по всему вѣроятію, отъ какой-либо инфекціи, на которую никто не обратилъ во-время вниманія. Припадки одышки и мучительныхъ болей въ области сердца съ трудомъ уступали лѣченію какъ дома, такъ и за границей, заставляя художника по временамъ очень страдать. Онъ чувствовалъ себя еще въ расцвѣтѣ художественныхъ силъ, понималъ свое значеніе, а, между тѣмъ, работать было все труднѣе. Это тѣмъ болѣе тяготило художника, что въ 1898 году онъ взялъ на себя пейзажный классъ въ Училищѣ Живописи въ Москвѣ и съ увлеченіемъ отдался новому дѣлу. »Сегодня ѣду въ Питеръ«, — пишетъ онъ въ одномъ изъ писемъ къ Чехову, »волнуюсь какъ... (неразборчиво). Мои ученики дебютируютъ на передвижной. Больше чѣмъ за себя трепещу. Хоть презираю мнѣніе большинства, а жутко«.

Зимою 1899 г. врачи отослали Левитана въ Ялту, и вотъ какъ передаетъ свои впечатлѣнія объ этой поѣздкѣ Левитана Марія Павловна Чехова:

»Зимою незадолго до смерти Левитанъ былъ у насъ въ Крыму, въ Ялтѣ. Это была его послѣдняя зима. Стояло Рождество, но было такъ тепло, что мы даже ходили безъ пальто. Солнце ярко сіяло, и вся природа была такая странная, ликующая какой-то особой красотой. Левитану было очень плохо. Онъ задыхался. Съ трудомъ передвигаясь и опираясь на палку, онъ все-таки хотѣлъ непремѣнно подняться въ горы.

»Мнѣ такъ хочется туда, выше, гдѣ воздухъ легче, гдѣ легче можно дышать«. Но приходилось поминутно останавливаться, и Левитанъ сейчасъ же заговаривалъ о смерти.

»Marie! Какъ не хочется умирать! Какъ страшно умирать и какъ болитъ сердце!«

Черезъ нѣсколько мѣсяцевъ Левитана уже не стало. Онъ умеръ въ Москвѣ 22-го іюня 1900 г. и погребенъ на Дорогомиловскомъ еврейскомъ кладбищѣ.

Обратимся, однако, къ значенію Левитана для русской живописи.

Родившійся съ Клодтомъ и Шишкинымъ, русскій пейзажъ былъ русскимъ, главнымъ образомъ, только по формамъ.

Въ картинахъ Клодта была даже поэзія, но все-таки и тотъ, и другой смотрѣли на русскую природу еще сквозь нѣмецкія очки своихъ академическихъ учителей. Саврасовъ и отчасти Өедоръ Васильевъ сумѣли взглянуть на родную природу мимо этихъ очковъ, но Васильевъ умеръ на 23-мъ году, не успѣвъ даже выразиться во всю свою величину, а Саврасовъ написалъ только »Грачей«, послѣ нихъ уже не создалъ ничего выдающагося и скоро совершенно погибъ для искусства. Въ »Грачахъ« онъ сказалъ все, что могъ, и уже ни на что, равное, не оказался способнымъ. Оно, впрочемъ, и понятно, если припомнить, что понадобилось цѣлое десятилѣтіе, чтобы у Саврасова нашелся преемникъ. Ближайшіе товарищи Саврасова и другіе передвижники хотя благоговѣли передъ его картиной, но идти за нимъ все-таки не смогли и шли за Шишкинымъ и Клодтомъ. Въ концѣ семидесятыхъ годовъ появляются намеки на возвращеніе къ Саврасову, появляется »Московскій дворикъ« Полѣнова и его же »Бабушкинъ садъ«, но только черезъ десять лѣтъ послѣ Саврасова у него находится настоящій преемникъ, и этимъ преемникомъ оказывается Левитанъ.

Что же, однако, отличало картины Левитана отъ произведеній его сверстниковъ, и что создало ему среди нихъ такое выдающееся положеніе? Опредѣленіе этого очень трудно поддается слову. Прежде всего это была удивительная поэзія его картинъ, безъ малѣйшаго оттѣнка той слащавости, къ которой такъ быстро свелись поэтичные мотивы у передвижниковъ, въ родѣ Еф. Волкова и нѣкоторыхъ другихъ. Кромѣ того, это была чисто русская поэзія, прочувствованная настоящимъ русскимъ сердцемъ. Левитанъ чутко схватывалъ ее и передавалъ въ самыхъ простыхъ, заурядныхъ мотивахъ, мимо которыхъ раньше художникъ проходилъ совершенно равнодушно. Левитанъ точно сдергивалъ со всей русской природы пелену, скрывавшую отъ насъ ея поэзію, ея красоту, и, отраженная въ магическомъ зеркалѣ его творчества, эта природа вставала передъ нами какъ что-то новое и вмѣстѣ съ тѣмъ очень близкое намъ, дорогое и родное. Задворки заурядной деревушки, группа кустовъ у ручья, двѣ барки у берега широкой рѣки или группа пожелтѣвшихъ осеннихъ березъ—все это превращалось подъ его кистью въ полныя поэтичнаго настроенія картины, и, увидавъ ихъ, мы чувствовали, что именно это все мы и видѣли всегда, но какъ-то не замѣчали. Увидавъ эти картины, мы узнавали въ нихъ тѣ образы, которые всегда неясно носились передъ нашимъ взоромъ, когда поэтъ рисовалъ намъ картины осени:

> Есть въ свѣтлости осеннихъ вечеровъ
> Умильная, таинственная прелесть:
> Зловѣщій блескъ и пестрота деревъ,
> Багряныхъ листьевъ томный легкій шелестъ,
> Туманная и тихая лазурь
> Надъ грустно сиротѣющей землею

Или писалъ:

> Вонъ, вдали соломой крытыя избушки,
> И бѣгутъ надъ ними тучи вперегонку
> Изъ родного края въ дальнюю сторонку.
> Бѣлыя березы, жидкія осины,
> Пашни да овраги, — грустныя картины
> Не пройдешь безъ думы, безъ тяжелой мимо,—
> Что же къ нимъ все тянетъ такъ неодолимо? и т. д.

Перебирая въ памяти одну за другою картины Левитана, можно исписать стихами положительно сотни страницъ.

Нельзя, однако, при этомъ не отмѣтить, что поэзія Левитана все-таки гораздо ближе къ грустному стихотворенію, нежели къ музыкальной элегіи. Недаромъ она и навѣваетъ такъ легко воспоминаніе о томъ или иномъ стихотвореніи. Поэзію эту слово передаетъ ближе, нежели музыкальный аккордъ, и это, разумѣется, сильно сближаетъ Левитана съ тѣмъ литературнымъ искусствомъ, среди котораго онъ выросъ. Многіе даже считаютъ Левитана всецѣло принадлежащимъ этому періоду и видятъ въ немъ только эпигона, спѣвшаго лебединую пѣснь реальнаго пейзажа. Недаромъ онъ такъ грустенъ. Лебединая пѣснь всегда грустна.

Едва ли, однако, такое отношеніе къ Левитану вѣрно. Эпигоны всякаго направленія неизбѣжно носятъ на себѣ черты вырожденья, измельчанья, а про Левитана этого ни въ какомъ отношеніи сказать нельзя. Къ тому же вещи Левитана, особенно вещи послѣднихъ лѣтъ, всегда такъ хорошо уживались на выставкѣ и рядомъ съ Врубелемъ, и подлѣ Малявина или Сомова, а это было бы невозможно, если бы въ нихъ не было чего-то объединяющаго ихъ съ произведеніями этихъ художниковъ. И это объединяющее, дѣйствительно, было въ поэзіи природы, которую такъ чутко ощущалъ Левитанъ. Левитанъ чувствовалъ жизнь каждаго момента въ природѣ, ярко ощущалъ красоту этой жизни, и оттого картины его всегда такъ интенсивно живутъ. Левитанъ, какъ это вѣрно выразилъ Бенуа, »чувствовалъ въ природѣ то, что живетъ и хвалитъ Создателя: слышалъ своимъ чуткимъ ухомъ, какъ бьется сердце самой природы«; онъ угадывалъ ея таинственную жизнь, и это-то проникновеніе и сближало, главнымъ образомъ, Левитана съ исканіями всего русскаго молодого искусства. Поэтому гораздо вѣрнѣе выдѣлить Левитана, какъ и нѣкоторыхъ другихъ художниковъ того же времени, въ особую группу переходнаго момента, момента перелома, который такъ незамѣтно произошелъ въ русскомъ искусствѣ въ восьмидесятыхъ годахъ. И здѣсь, на этой промежуточной ступени, Левитану принадлежитъ очень видное мѣсто, такъ какъ вокругъ него группируется цѣлая школа, частью его сверстниковъ, частью учениковъ и, вообще, художниковъ, такъ или иначе отразившихъ на себѣ его вліяніе.

Какъ живописецъ, Левитанъ имѣетъ меньше значенія, но и въ этомъ отношеніи онъ не прошелъ для русскаго искусства безъ слѣда. Сѣрая Коровинская гамма получила подъ его кистью новые оттѣнки, а »грустная праздничность русской осени и загадочный соблазнъ русской весны« отлились въ его картинахъ въ такіе стройные и красивые аккорды, что трудно теперь художнику вернуться къ этимъ мотивамъ, не повторяя Левитана.

Много сдѣлалъ Левитанъ и на пути обобщенія и упрощенія живописи, что тоже сближаетъ его съ художниками послѣдовавшихъ теченій. Это обобщеніе и стремленіе къ широкому письму иногда вызывало искреннее негодованіе публики, которая упрекала художника за дерзость выставлять грубую мазню и неоконченные эскизы. Публика не могла понять, что законченность картины для Левитана часто была не въ введеніи новыхъ деталей, а, наоборотъ, въ возможномъ ихъ уничтоженіи и въ приведеніи картины къ нѣсколькимъ смѣло и вѣрно брошеннымъ пятнамъ.

По поводу техники Левитана у тонкаго знатока живописи Александра Николаевича Бенуа мы находимъ въ его »Русской школѣ живописи« слѣдующія знаменательныя строки: »Послѣднія его картины по красотѣ своей поверхности, по мягкости и нѣжности кисти, по своей жирной и крѣпкой pâte — могутъ выдержать сравненіе съ лучшими

произведеніями живописи XIX вѣка и подходять даже къ произведеніямъ Констебля, Добиньи и Дюпрэ. Огромный шагъ для Русской школы« ..

Вообще, если теперь въ передовыхъ художественныхъ кружкахъ замѣчается по отношенію къ Левитану, въ замѣнъ недавняго восторженнаго отношенія, нѣкоторое охлажденіе, то это объясняется увлеченіемъ современности другими новыми и болѣе яркими теченіями. Пройдетъ, однако, еще нѣсколько лѣтъ, мы увидимъ Левитана въ новой историче-ской перспективѣ, и тогда снова онъ выростетъ въ нашихъ глазахъ во всю крупную величину своего таланта, и снова мы увидимъ въ немъ одного изъ драгоцѣннѣйшихъ русскихъ художниковъ, стоявшаго въ центрѣ цѣлой школы реалистовъ тонко и чутко раскрывавшей поэзію русской природы

Въ Галлереѣ много превосходныхъ пейзажей Левитана. Здѣсь »Осенній день«, написанный Левитаномъ еще въ школѣ въ 1879 г., очень оригинальный по мотиву и прекрасно написанный »Туманъ«, четыре картины изъ Плеса и его окрестностей и въ числѣ ихъ »Послѣ дождя«, воспроизведенное геліогравюрой (№ 68-й), большія картины: »Омутъ« и »Надъ вѣчнымъ покоемъ« (сним. на стр. 126-й), а также эскизъ къ послѣдней, »Владимирка« и превосходнѣйшій »Мартъ«. Эта картина до того сильно передаетъ всю загадочную прелесть русской весны съ ея тающими снѣгами, что едва ли можно написать на эту тему что-либо лучшее и еще болѣе проникнутое красотой этого мотива (см. сним. на стран. 127-й)

Затѣмъ въ Галлереѣ же красивая »Осень« и финляндскій пейзажъ »Остатки былого«. Здѣсь же нѣсколько этюдовъ, очень красиво написанный видъ разрушающагося стараго »Крестьянскаго дворика«, »Видъ внутренности старинной церкви въ Плесѣ«, этюдъ Монъ-Блана, »Весна въ Италіи«, »Бордигера« (пастель), два крошечныхъ этюда акварелью, и въ залѣ Городской галлереи »Сѣрый день« и »Лѣтній вечеръ« съ удивительно переданнымъ прощальнымъ лучомъ заходящаго солнца на деревенской околицѣ.

Левитанъ высказался въ своихъ картинахъ съ большой полнотой и вообще настолько договорилъ все, что можно было сказать въ картинѣ на мотивы той грустной поэзіи русской деревенской природы, которую онъ такъ чувствовалъ, что при всякомъ дальнѣйшемъ возвращеніи къ этимъ мотивамъ русскому художнику трудно не повторить такъ или иначе Левитана.

Эта трудность была и передъ учениками Левитана, и вообще передъ тѣми молодыми художниками, которые хотя не учились у него въ школѣ, но развивались всецѣло подъ его вліяніемъ. Отъ этого такъ много левитановскаго въ ихъ картинахъ, хотя, надо отдать справедливость, нѣкоторые изъ нихъ мало по малу нашли и кое-какие свои мотивы и поняли своей, хотя иногда, быть можетъ, и недалеко



97. ЖУКОВСКІЙ, С. Ю. Лунною ночью

уходящей отъ Левитана тропинкой. Привожу краткія свѣдѣнія * о наиболѣе выдвинувшихся изъ нихъ художниковъ.

Станиславъ Юліановичъ Жуковскій родился въ 1873 году въ Польшѣ, въ Старой Волѣ, имѣніи своего отца, Гродненскаго помѣщика. Сначала онъ учился въ классической гимназіи въ Варшавѣ, а затѣмъ въ реальномъ училищѣ въ Бѣлостокѣ, гдѣ учитель рисованія обратилъ вниманіе на страсть юноши къ рисованію и, замѣтивъ въ немъ большія способности, убѣдилъ его поступить въ Московскую школу живописи, которую Жуковскій и окончилъ въ 1897, т. е. до вступленія еще Левитана въ число преподавателей. Несмотря на это, всѣ работы Жуковскаго за первые годы по выходѣ изъ школы сильно напоминаютъ Левитана. Если онъ вносилъ въ свои работы нѣчто свое, то это была какая-то особая ловкость кисти

* Собственно изъ учениковъ Левитана выдвинулись: Сапуновъ, Петровичевъ, Липкинъ и Мироновъ.

Въ послѣднія пять-шесть лѣтъ, однако, въ работахъ художника замѣтно сильное стремленіе къ болѣе широкой живописи и къ исканію кое-какихъ своихъ мотивовъ. Угрюмая безлюдная дача съ отраженіемъ въ наглухо закрытыхъ окнахъ осенняго заката, заброшенный деревенскій домъ въ сугробахъ снѣга, тускло освѣщенная луной, или золотые лучи заходящаго весенняго солнца, ворвавшіеся въ окно и играющіе на бревенчатыхъ стѣнахъ залы помѣщичьяго дома — вотъ мотивы, которые иногда очень удаются Жуковскому.

Жуковскій очень продуктивенъ, и за десять лѣтъ по окончаніи школы имъ написано не мало хорошихъ и сильныхъ картинъ. Въ Галлереѣ онъ представленъ »Весеннимъ вечеромъ« (написанъ еще въ школѣ), »Лунною ночью« (см. сним. на стр. 133-й) и акварелью »Весенній день«.

школѣ, а затѣмъ въ Рыбинскѣ, въ городскомъ училищѣ, но изъ перваго же класса вышелъ, уѣхалъ съ отцомъ въ Воронежъ и поступилъ въ реальное училище. Затѣмъ начинается обыкновенная исторія всѣхъ дѣтей со способностями къ рисованію. Замѣтивъ ихъ и увлеченіе мальчика рисованьемъ, учитель поддерживаетъ его, помогаетъ совѣтами и поселяетъ въ немъ мечту сдѣлаться художникомъ. Изъ четвертаго класса Соколовъ вышелъ и рѣшилъ уѣхать въ Московское Училище Живописи. Тетка, у которой онъ жилъ, истощивъ напрасно все свое краснорѣчіе, даже наказывала мальчика, въ надеждѣ хоть этимъ свернуть его съ избранной имъ пагубной дороги, но ничто не помогло, и Соколовъ уѣхалъ въ Москву къ одному присяжному повѣренному, дальнему своему родственнику. Здѣсь, однако, родственники оказались противъ Училища Живописи, которое почему-то считали заведеніемъ плохимъ, и опредѣлили юношу въ открывшуюся тогда частную художественную школу Гунста.



98. ГЕРМАШЕВЪ, М. М. [illegible]

Уроженецъ городка Нахичевани на Дону (въ 1872 году) и армянинъ по національности, Манукъ Христофоровичъ Аладжаловъ учился сначала въ Ростовѣ въ реальномъ училищѣ, а затѣмъ, тоже по совѣту своего учителя рисованія, поѣхалъ въ Москву и поступилъ въ Училище Живописи. Никакихъ средствъ къ жизни онъ не имѣлъ и съ большими лишеніями прожилъ все время занятій въ школѣ, а также первые года по ея окончаніи (въ 1891 году). Не обладая крупной индивидуальностью, Аладжаловъ тѣмъ не менѣе своими искренними пейзажами, большею частью изображающими раннюю весну съ тающими грязными снѣгами и почернѣвшими отъ сырости избами деревень, обратилъ на себя вниманіе и заслужилъ много симпатій. Въ Галлереѣ онъ представленъ картиной »Къ веснѣ«.

Сынъ бѣднаго конторщика, Владиміръ Ивановичъ Соколовъ родился въ 1872 году въ с. Абакумовѣ, Рыбинскаго уѣзда, и началъ учиться въ сосѣдней сельской

Эта школа, основанная молодымъ архитекторомъ А. О. Гунстомъ съ самыми прекрасными намѣреніями, но безъ серьезно обдуманнаго плана, почти сразу обратилась въ прибѣжище самаго поверхностнаго диллетантизма и ничего бы не дала Соколову, если бы въ числѣ преподавателей не оказался художникъ В. В. Переплетчиковъ. Заинтересовавшись способнымъ юношей, Переплетчиковъ, увлекавшійся тогда Левитаномъ, передалъ ему весь запасъ своихъ техническихъ знаній, а Соколовъ ихъ такъ быстро усвоилъ, что скоро сталъ работать немногимъ хуже своего учителя. Школа Гунста закрылась, и тогда Соколовъ, благодаря помощи Серг. Тимоф. Морозова, поступилъ вольнослушателемъ въ Училище Живописи, но и здѣсь не пришлось ему долго оставаться. Тяжелая нужда заставила выйти и пробиваться дальше своими собственными силами.

Элегія левитановскихъ мотивовъ получила въ работахъ Соколова какую-то еще большую подчеркнутость. Изъ-подъ его кисти не вышло уже положительно ни одной вещи, не навѣвающей грусти. Унылый видъ заброшенной богатой усадьбы, съ покрытымъ снѣгомъ бельведеромъ и разбитыми

статуями, старый помѣщичій домъ, доживающій свои дни въ сырости осеннихъ сумерекъ среди пожелтѣвшихъ и полуоблетѣвшихъ липъ, осенняя дорога съ желтыми березами и уже бѣлѣющими островками яркаго перваго снѣга, полуразрушенная мельница въ вечернихъ сумеркахъ — таковы мотивы Соколова. Пестрая красота перваго осенняго снѣга, бѣлѣющаго среди необлетѣвшихъ еще деревьевъ или въ канавахъ и углубленіяхъ черной отъ грязи дороги,—этотъ мотивъ впервые былъ развитъ Соколовымъ съ большой полнотой и красотою.

Въ Галлереѣ двѣ вещи Соколова: »Весеннія сумерки«, »Въ паркѣ« и акварельный набросокъ »Старой усадьбы« подъ снѣгомъ. (Въ залѣ рисунковъ).

Сынъ офицера, Михаилъ Маркіановичъ Гермашевъ (родился въ 1868 г.), тоже питомецъ Московскаго Училища Живописи, почти спеціализировался на различныхъ мотивахъ снѣга, передача котораго, несмотря на общую жестковатость живописи, иногда ему очень удается. Въ Галлереѣ онъ представленъ картиною »Снѣгъ выпалъ« (см. сним. на стр. 133-й).

Изъ числа художниковъ, развившихся подъ вліяніемъ Левитана, дальше другихъ ушелъ отъ его мотивовъ Константинъ Федоровичъ Юонъ. Потомокъ обрусѣвшихъ швейцарцевъ, Юонъ родился въ Москвѣ и здѣсь же получилъ образованіе въ реальномъ училищѣ Св. Михаила и Училищѣ Живописи, которое окончилъ въ 1899 году. Затѣмъ Юонъ провелъ два года въ Парижѣ и, обративъ на себя вниманіе русской публики нѣсколькими весенними пейзажами, мало по малу увлекся оригинальной красотой русскихъ монастырей, причемъ создалъ нѣсколько типичныхъ и полныхъ настроенія видовъ Троицкой Лавры, Ростова Великаго и т. п. Особенно интересны его пейзажи съ пестрой картиной типичной русской жизни, кипящей у монастырскихъ стѣнъ.

Въ Галлереѣ два пейзажа Юона: »У Новодѣвичьяго монастыря весною« и »У берега«.

Товарищъ Левитана по Саврасовской мастерской Сергѣй Ивановичъ Свѣтославскій (род. въ Москвѣ въ 1857 году) одно время по праву дѣлилъ съ Левитаномъ симпатіи русской публики. Сынъ мелкаго чиновника, служившаго въ Москвѣ, Свѣтославскій окончилъ Московское Училище Живописи и еще въ школѣ выдвинулся, написавъ изъ окна училища оригинально взятый видъ на маленькую, занесенную снѣгомъ церковку (въ Галлереѣ).

Перебравшись затѣмъ въ Кіевъ къ матери, у которой на окраинѣ города былъ домикъ, Свѣтославскій почти не выѣзжалъ оттуда и только изрѣдка предпринималъ (большею частью пѣшкомъ) путешествія, то по ближайшимъ къ Кіеву мѣстамъ, а то и довольно далеко, въ Крымъ и на Кавказъ. Русская весна, данная съ такимъ успѣхомъ Саврасовымъ въ его »Грачахъ«, нашла въ Свѣтославскомъ своего талантливаго пѣвца. Въ Галлереѣ двѣ картины художника на эту тему, и, дѣйствительно, въ нихъ много поэзіи русской весны. Отъ »Начала весны«, съ бродящими по только что обтаявшему полю важными аистами, пахнетъ сырой весенней землей. Та же ярко выраженная весна и въ другой картинѣ, съ пригрѣтыми солнцемъ меланхолично жующими солому коровами. Въ этой картинѣ такъ много русской весны, что, смотря на нее, невольно припоминаешь дивныя строки »Снѣгурочки«:

> Изъ наледи, изъ лужицы
> Напьется кочетъ съ курицей,
> На солнышкѣ, на припекѣ
> Коровій бокъ нагрѣется.

Русью вѣетъ и отъ »Постоялаго двора« съ типичной старинной пятиглавой церковью, а также и отъ »Улицы провинціальнаго городка«. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, изъ всего, что было выставлено Свѣтославскимъ, какъ-то не вырисовывается ясно его художественная индивидуальность. Всѣ его работы кажутся чѣмъ-то обѣщающимъ многое впереди, какими-то слагаемыми грядущей суммы, прекрасными предисловіями къ какому-то слову, но слова этого такъ и не пришлось услышать.

Въ Галлереѣ семь очень хорошихъ картинъ художника, одна изъ нихъ »Начало весны« воспроизведена на геліогравюрѣ 70-й, а другая »Постоялый дворъ« на снимкѣ на стр. 135-й.

Константинъ Алексѣевичъ Коровинъ (род. въ 1861 г.) былъ младшимъ ученикомъ Саврасовской мастерской. Онъ былъ на четыре года моложе Свѣтославскаго, поступилъ въ училище тремя годами позже своего однолѣтка Левитана, и, тѣмъ не менѣе, это былъ наиболѣе сильный живописецъ изъ всего класса. Его товарищей увлекала въ пейзажѣ поэзія мотива. Вокругъ Коровина никто даже и не думалъ о симфоніи красокъ или о томъ, что живопись, какъ живопись, можетъ быть для художника самодовлѣющею цѣлью, а Коровинъ уже въ школѣ упрямо искалъ въ натурѣ какой-то особой, исключительно живописной красоты и чисто живописнаго интереса.

Въ результатѣ понадобилось много времени, чтобы онъ былъ надлежащимъ образомъ понятъ и оцѣненъ во всей величинѣ своего таланта.

Дѣдъ Коровина, разбогатѣвшій Владимірскій крестьянинъ, гонялъ ямщину по всему Нижегородскому тракту и владѣлъ цѣлою вереницей ямскихъ дворовъ за Покровской заставой. Это же дѣло передалъ онъ и своему сыну, но къ концу шестидесятыхъ годовъ желѣзная дорога убила ямское дѣло и разорила Коровиныхъ, когда будущіе художники Сергѣй и Константинъ были еще совсѣмъ дѣтьми. Отъ пережитаго богатства остался только старый домъ въ Дурновскомъ переулкѣ, да обветшалые навѣсы съ ветхими ломанными тарантасами, среди которыхъ дѣти находили обильный матеріалъ для всевозможныхъ игръ: въ ямщиковъ, разбойниковъ и т. д. Мать Коровиныхъ была родомъ изъ просвѣщенной и не чуждой искусству купеческой семьи Волковыхъ. (Объ одномъ изъ нихъ уже было упомянуто въ главѣ о Прянишниковѣ. Этотъ же Волковъ помогъ выйти на дорогу и Каменеву). Мать Коровиныхъ очень любила музыку, сама играла на арфѣ, и настолько хорошо, что по временамъ въ домѣ устраивались домашніе концерты. Были у нея способности и къ рисованію, такъ что съ малыхъ лѣтъ дѣтямъ постоянно попадались на глаза то ея работы, то альбомы съ рисунками разныхъ знакомыхъ художниковъ. Въ результатѣ дѣти тоже начали рисовать, и такъ какъ въ семьѣ это встрѣчало общее одобреніе, то, естественно, дѣти



очень пристрастились къ этому занятію и стали мечтать сдѣлаться художниками. Значительно повліяло на это рѣшеніе то обстоятельство, что въ семьѣ часто бывали: родственникъ матери Ил. М. Прянишниковъ, тогда уже художникъ съ именемъ, Каменевъ и ихъ товарищи. Дѣти постоянно слышали разговоры объ искусствѣ, бывали въ мастерской у художниковъ и видѣли ихъ за работой. Въ результатѣ сначала въ Училище Живописи поступилъ старшій братъ Сергѣй, а за нимъ и Константинъ, при чемъ этого послѣдняго предполагалось пустить по архитектурному отдѣленію, въ виду того, что архитектура больше обезпечиваетъ по выходѣ изъ школы. Увлеченіе живописью взяло, однако, свое. Скучные чертежи съ безконечными домами не могли сколько-нибудь увлечь Коровина, и молодой человѣкъ скоро перешелъ на живопись. Занятія въ школѣ пошли у мальчиковъ очень успѣшно, особенно у Константина. На ряду со школьными занятіями онъ съ самаго начала сталъ много работать съ натуры на дому, и ко времени перехода въ головной классъ привезъ изъ поѣздки въ Вологду такой »Видъ изъ окна«, что получилъ за него отъ школы награду.

Такія же награды сталъ онъ получать и за свои школьныя работы въ головномъ классѣ, и, должно быть, въ этихъ работахъ, дѣйствительно, было много интереснаго, если Перовъ не разъ приходилъ ихъ смотрѣть и ставилъ другимъ въ примѣръ, какъ работаетъ голову пейзажистъ. За головнымъ классомъ скоро послѣдовалъ фигурный, а затѣмъ, всего черезъ два мѣсяца натурный, хотя Коровинъ уже почти его не посѣщалъ и всецѣло отдался работѣ въ Саврасовской мастерской.

Во всемъ, что приходилось слышать отъ Коровина о Саврасовѣ, много искренней признательности этому учителю и теплоты, но вмѣстѣ съ тѣмъ и много характернаго для самого Коровина. Такъ Коровинъ особенно отмѣчаетъ въ Саврасовѣ полное отсутствіе доктринерства и вообще какой бы то ни было теоріи. Зато онъ училъ свою мастерскую мечтать и умѣлъ разбудить жажду этой мечты. Онъ сильно чувствовалъ въ природѣ красоту и умѣлъ пробудить къ ней восторгъ. Знанія онъ давалъ мало, но зато училъ чувствовать и форму, и какую-то особую скрытую жизнь природы.

Съ переходомъ мастерской въ руки Полѣнова ученикамъ было принесено какъ разъ то, чего имъ недоставало: имъ дано было много знанія и въ представленія ихъ было внесено больше сознательности. Полѣновъ училъ видѣть то, чего ученики раньше не замѣчали, и въ его указаніяхъ было уже много того, что впослѣдствіи легло въ основаніе импрессіонизма. Вліяніе Полѣнова на всю школу было громадно. Все, что говорилъ онъ, для многихъ было непреложнымъ закономъ. Коровина, однако, это вліяніе далеко не поработило. Онъ очень чутко уловилъ суть того, что говорилъ учитель, но переработывалъ это какъ-то по-своему, и къ чести Полѣнова надо сказать, что онъ сразу понялъ силу Коровинскаго дарованія и очень бережно къ нему отнесся. Вообще Полѣнову Коровинъ обязанъ многимъ и въ своемъ художественномъ развитіи и въ жизни, потому что черезъ Полѣнова же произошло сближеніе Коровина съ С. И. Мамонтовымъ, который во многомъ былъ для Коровина поддержкой и впослѣдствіи далъ ему случай выдвинуться съ его прекрасными сѣверными панно. Однако тому же сближенію съ Полѣновымъ Коровинъ, какъ и Левитанъ, обязанъ своимъ не особенно удачнымъ окончаніемъ школы. Царившіе въ школѣ поборники Перовскаго направленія склонны были простить Коровину его увлеченія еще менѣе, нежели Левитану, и въ результатѣ тоже не дали ему званія класснаго художника. Дѣйствительно, тогдашняя живопись Коровина способна была привести многихъ въ совершенно искреннее негодованіе. Всѣ вокругъ заканчивали въ большихъ подробностяхъ свои картины и въ этой законченности видѣли даже непремѣнное условіе для признанія полотна именно картиной. Для такой картины дѣлались иногда десятки эскизовъ и этюдовъ, но сколько бы ни было въ этихъ подготовительныхъ работахъ искренняго увлеченія и непосредственнаго впечатлѣнія натуры, на нихъ всѣ смотрѣли какъ на что-то побочное и недостойное особаго вниманія. Обыкновенно ихъ даже и не выставляли.

Такъ же поступали и въ Саврасовской мастерской. И здѣсь картины обыкновенно писались отъ себя, по набросанному эскизу и ряду подготовительныхъ этюдовъ съ натуры.



99 СВѢТОСЛАВСКІЙ, С. И. Постоялый дворъ.

Коровину это казалось неправильнымъ, ложнымъ, и онъ сталъ однимъ изъ первыхъ писать большія полотна прямо съ натуры, считая ихъ, когда они удавались, такими же картинами.

Картины эти, конечно, никогда не могли быть законченными въ смыслѣ передачи различныхъ деталей. Это были скорѣе общія впечатлѣнія, схваченныя художникомъ на полотнѣ. Само собой разумѣется также, что не могло быть рѣчи и объ аккуратной живописи въ этихъ полотнахъ, тщательно выслѣженномъ рисункѣ и заботливо приведенной въ порядокъ поверхности. Рядомъ съ старательно законченными картинками огромнаго большинства тогдашнихъ художниковъ эти полотна производили впечатлѣніе какихъ-то неряшливыхъ, грубо намалеванныхъ эскизовъ, и само собой разумѣется, что нужно было очень недюжинное художественное чутье, чтобы угадать въ этихъ безпорядочно замазанныхъ холстахъ тотъ путь, по которому пошла лѣтъ черезъ пятнадцать вся русская живопись. Многія изъ работъ молодого художника

Передъ Коровинымъ встала дилемма: или изломать себя совершенно и подвести подъ общій уровень оффиціально признанной живописи, или отказаться отъ всякаго успѣха и идти на проломъ, куда влекла душа, и онъ выбралъ второе. А увлечься ему въ то время, дѣйствительно, было чѣмъ. Въ Парижѣ уже начинали царить импрессіонисты, росла слава Пювисъ де Шаваня, plein air становился лозунгомъ всей молодой живописи, а рядомъ съ этимъ общее вниманіе возбуждалъ себѣ и великій старецъ Веласкецъ, и итальянскіе примитивы съ Ботичелли во главѣ.

Коровинъ бросилъ мечту о какой-либо художественной карьерѣ и сталъ жить и работать, какъ Богъ на душу положитъ. Работъ Коровина за этотъ періодъ публика почти и не видала. Ихъ было не много, да и тѣ или оставались у Мамонтова, или расходились по рукамъ его друзей. Единственно что могла публика видѣть, это декораціи, которыя Коровинъ писалъ въ частной оперѣ Мамонтова, но едва ли



100. КОРОВИНЪ, К. А. Н[illegible]

прямо вызывали гомерическій хохотъ среди профессоровъ Училища, а о нѣкоторыхъ изъ нихъ сохранились цѣлые анекдоты. Такъ, иногда кто-нибудь изъ насмѣшниковъ незамѣтно переворачивалъ полотно въ рамѣ вверхъ ногами и нѣкоторое время мистифицировалъ всѣхъ, увѣряя, что это послѣдняя работа Коровина, и т. п. Картинамъ Коровина давали въ школѣ разныя смѣшныя прозвища, и одно море, смѣло написанное прямо съ натуры на большомъ полотнѣ, долгое время такъ и было извѣстно подъ данной ему Прянишниковымъ кличкой »Морского свинства«. Повидимому, и самъ Коровинъ поддавался вліянію этихъ гоненій. По крайней мѣрѣ, уѣхавъ съ Мамонтовымъ по окончаніи школы за границу, онъ сначала всѣми силами старается заставить себя писать такія же картины, какъ всѣ, и долго работаетъ для салона надъ очень законченнымъ полотномъ »Au petit matin«, изображавшимъ пробужденіе молоденькой натурщицы въ мастерской съ льющимся изъ большого окна сѣрымъ утреннимъ свѣтомъ.

Картина вышла вполнѣ приличной по законченности, но вмѣстѣ съ тѣмъ оказалась мало интересной, чего не могъ скрыть отъ себя и самъ художникъ.

кто обращалъ тогда вниманіе, изъ-подъ чьей кисти онѣ выходили. Если о чемъ говорили въ публикѣ, то развѣ о томъ, что къ нѣкоторымъ изъ нихъ эскизы давали В. Васнецовъ и Поленовъ, а между тѣмъ Коровинъ написалъ тогда большое количество холстовъ и между ними положительно великолѣпныя вещи. Такъ онъ написалъ совершенно самостоятельно »Улицу въ деревнѣ Берендеевъ« для »Снѣгурочки« и всѣ декораціи къ »Лакмэ«, а затѣмъ частью тоже самостоятельно и частью по эскизамъ Поленова декораціи къ »Аидѣ« и »Алой Розѣ«.

Картинъ было написано Коровинымъ за это время немного: »Испанки« у окна, »Фонари« (барышни зажигаютъ японскіе бумажные фонари на террасѣ дачи), »Сирень« и »Хозяйка« съ ключами и фонаремъ.

Толчкомъ къ цѣлому ряду новыхъ работъ была для Коровина Нижегородская Всероссійская выставка. Увлеченный Архангельской желѣзной дорогой, Мамонтовъ всѣми силами старался обратить вниманіе русскаго общества на нашъ сѣверный край и снарядилъ экспедицію, которая должна была проѣхать до Архангельска, затѣмъ по Бѣлому морю на Мурманъ и далѣе въ Норвегію.

Въ экспедицію эту были приглашены Сѣровъ и Коровинъ, и въ результатѣ на выставкахъ слѣдующихъ лѣтъ появился рядъ очень интересныхъ этюдовъ обоихъ художниковъ и большая прекрасная картина Коровина »Сѣверное сіяніе въ Гамерфестѣ«.

Эта же экспедиція должна была подготовить Коровина и къ работамъ на выставкѣ, гдѣ Мамонтовъ поручилъ ему построить и украсить павильонъ, который долженъ былъ познакомить Россію съ ея сѣверной окраиной.

Болѣе года Коровинъ съ нѣсколькими помощниками работалъ надъ проектами, эскизами и рядомъ большихъ панно и создалъ нѣчто, дѣйствительно, достойное всякаго вниманія. Огромное досчатое зданіе, выкрашенное подъ цвѣтъ стараго посѣрѣвшаго дерева, своей простотой бросалось въ глаза среди шаблонныхъ и вычурныхъ павильоновъ выставки. Многимъ зданіе казалось даже слишкомъ простымъ, некрасивымъ и грубымъ, а между тѣмъ это былъ первый шагъ къ тому, чтобы развить мотивы именно нашей сѣверной архитектуры. Это было зданіе, прототипомъ которому послужили постройки сѣверныхъ рыбныхъ промысловъ, а его простота именно лучше всего напоминала природу бѣломорскихъ побережій и говорила о суровой жизни далекаго Сѣвера.

Впрочемъ, эта архитектура довольно быстро завоевала себѣ права гражданства и, нѣсколько смягченная и разработанная, уже плѣняла всѣхъ на всемірной выставкѣ въ Парижѣ, въ Глазго и т. п. Внутри павильонъ былъ украшенъ рядомъ большихъ панно съ изображеніемъ природы и жизни Сѣвера. Нѣкоторыя изъ нихъ теперь украшаютъ московскій вокзалъ Ярославско-Архангельской дороги, и только наша феноменальная некультурность приводитъ къ тому, что такія великолѣпныя панно, какъ напримѣръ »Ловля трески«, оставлены во власти перемѣнъ температуры и влажности и чуть-чуть что не висятъ прямо на наружной стѣнѣ.

Въ этихъ панно живопись была доведена Коровинымъ до большой простоты, такъ что большинство изъ нихъ кажется написанными удивительно легко, чуть ли не за одинъ присѣстъ, а между тѣмъ они совершенно законченны и передаютъ очень чутко характерныя черты нашей сѣверной природы и жизни. Въ Галлереѣ имѣется небольшой этюдъ »Зимы въ Лапландіи«, написанный Коровинымъ именно въ этотъ періодъ (во время путешествія на Сѣверъ). Этотъ этюдъ можетъ служить хорошимъ образцомъ того, какъ удивительно развито у Коровина чувство колорита, далекаго и отъ всякой красочности и еще болѣе отъ черноты. Въ этой сѣрой зимѣ такъ прочувствованъ тонъ снѣга и такъ тонко и гармонично переданъ общій колоритъ, что можно только удивляться, почему такъ долго Коровинъ оставался непризнаннымъ въ широкихъ художественныхъ кружкахъ. Нужно было народиться »Міру Искусства«, сразу выдвинувшему Коровина вмѣстѣ съ Врубелемъ на первое мѣсто въ русскомъ молодомъ искусствѣ, и только тогда Коровинъ сосредоточилъ на себѣ подобающее ему вниманіе.

По счастію, Коровинымъ заинтересовались въ высшихъ сферахъ, такъ что постройка русскаго отдѣла на послѣдней всемірной выставкѣ въ Парижѣ въ художественномъ отношеніи была снова поручена ему. Ему же было поручено декорировать среднеазіатскій отдѣлъ, и въ результатѣ — новый рядъ прекрасныхъ панно съ видами Самаркандскаго регистана и сценами изъ жизни сартовъ. Эти панно предположено, наконецъ, сохранить въ Музеѣ Александра III-го въ Петербургѣ.



101. КОРОВИНЪ, К. А. Зима

Въ концѣ концовъ дарованіе Коровина было уже признано настолько, что онъ былъ назначенъ состоять въ качествѣ художника при дирекціи Императорскихъ театровъ, и вотъ уже нѣсколько лѣтъ, какъ подъ его руководствомъ и по его эскизамъ былъ во-истину художественно поставленъ цѣлый рядъ оперъ и балетовъ. Появленіе Коровина въ Императорскихъ театрахъ совершило цѣлый переворотъ въ декоративномъ отношеніи, въ костюмахъ и вообще во всемъ, что касается зрительныхъ впечатлѣній. Да иначе оно и не могло быть, такъ какъ со вступленіемъ Коровина въ дирекцію созданіе этихъ зрительныхъ иллюзій оказалось, наконецъ, въ рукахъ настоящаго и большого художника.

Само собой разумѣется, что какъ исполненіе въ короткій срокъ ряда огромныхъ панно, такъ и писаніе декорацій не могло лечь на руки одного Коровина. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ у него были помощники, въ выборѣ которыхъ Коровинъ проявилъ тоже большую прозорливость.

Такими помощниками явились у него въ его панно Н. В. Досѣкинъ и баронъ Н. А. Клодтъ (племянникъ пей-

ажиста и внукъ знаменитаго скульптора), а въ декоративной мастерской Императорскихъ театровъ остается, главнымъ образомъ, этотъ послѣдній. (Коровинъ же привлекъ къ декоративному дѣлу и Головина, о которомъ рѣчь будетъ дальше). Это участіе другихъ художниковъ въ крупныхъ работахъ Коровина не разъ давало поводъ умалить значеніе Коровина и приписать большую долю его успѣха талантливости именно его помощниковъ, но это соображеніе, конечно, очень близоруко. Если бы это было такъ, то почему же не видимъ мы такихъ же крупныхъ художественныхъ созданій, исполненныхъ этими художниками? Если же художникъ пишетъ панно по эскизу Коровина, исполняетъ его опять-таки по его указаніямъ, и, наконецъ, самъ Коровинъ проходитъ его своею кистью, то все-таки произведеніе будетъ результатомъ творчества Коровина, хотя большая часть красокъ, быть можетъ, наложена на холстъ и кистью другого.

Изъ всего сказаннаго ясно, какъ велико значеніе Коровина въ исторіи развитія русскаго искусства или, лучше сказать, русской молодой живописи.

Будущій историкъ, быть можетъ, съ недоумѣніемъ остановится передъ вопросомъ, какъ могло быть столь велико это значеніе Коровина при такомъ сравнительно небольшомъ количествѣ всего, написаннаго имъ самимъ, но для насъ ясно, что во многомъ значеніе Коровина сводится къ значенію какого-то художественнаго фермента. Въ итогѣ отъ фермента можетъ иногда не остаться никакого слѣда, но безъ его присутствія не было бы жизни въ инертной окружающей его средѣ. Можно привести цѣлый рядъ примѣровъ, когда малозамѣтный художникъ, работая съ Коровинымъ, вдругъ проявлялъ большія силы, а выйдя изъ сферы вліянія Коровина, снова погасалъ. Такъ было, напримѣръ, съ Н. В. Досѣкинымъ, который создалъ рядъ сильныхъ и интересныхъ вещей именно въ то время, когда работалъ съ



102. ОСТРОУХОВЪ, И. С. Весна

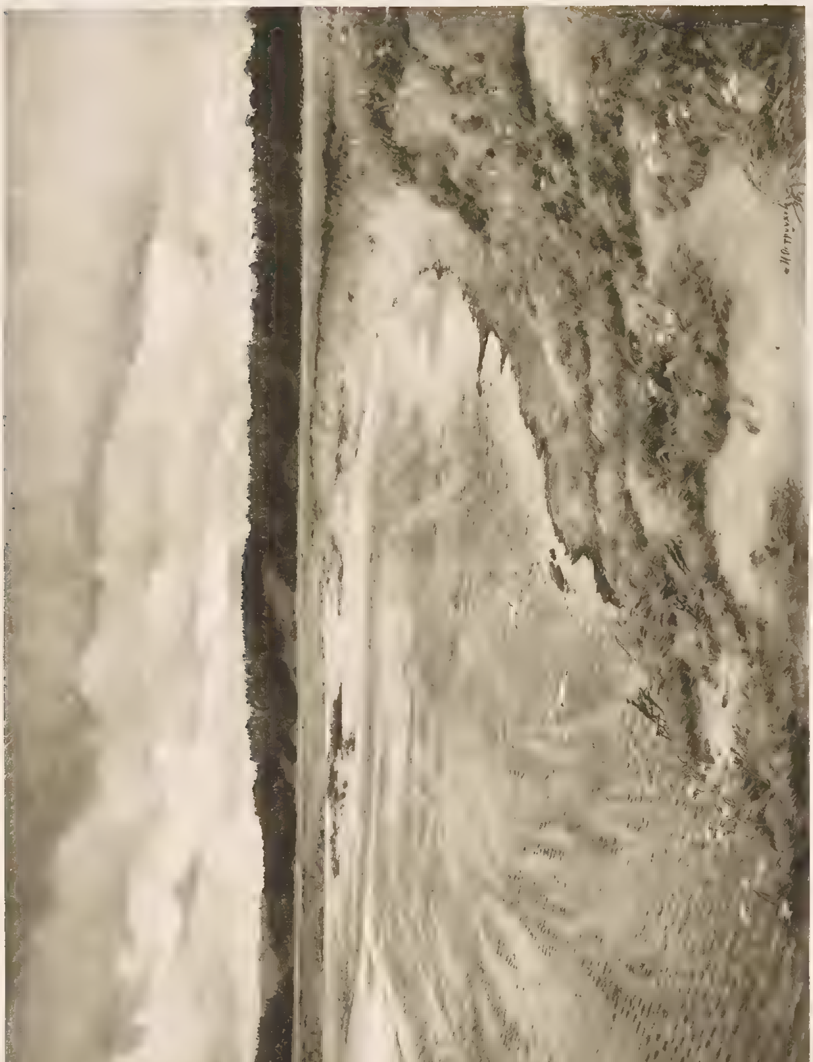
Другой упрекъ Коровину, что, поручая другимъ различныя работы, онъ вообще мало самъ работаетъ, тоже едва ли основателенъ. Если бы Коровинъ самъ писалъ свои панно и декораціи, то само собой разумѣется, что за цѣлый годъ онъ не могъ бы закончить даже и десятка холстовъ, а между тѣмъ творчество его удивительно богато и быстро, такъ что ему, быть можетъ, именно всего болѣе подходитъ такое общее руководство цѣлымъ колоссальнымъ художественнымъ цѣломъ, гдѣ десятки другихъ художественныхъ силъ исполняютъ все, часто угадывая его мечты по одному намеку.

Пожалѣть можно только объ одномъ, что все творчество такого художника тратится теперь почти цѣликомъ на созданіе эфемерныхъ постановокъ, отъ которыхъ черезъ нѣсколько лѣтъ останется только одно воспоминаніе, на декораціи, превращающіяся черезъ пять-шесть лѣтъ въ пыльныя тряпки, и костюмы, которые изнашиваются еще скорѣй. Въ рукахъ такого художника, какъ Коровинъ, хотѣлось бы видѣть большое и серьезное дѣло стѣнописи въ какомъ-либо колоссальномъ зданіи, вродѣ строящагося въ Москвѣ Музея Изящныхъ Искусствъ и т. п., но до этого мы, очевидно, еще въ Россіи не доросли.

Коровинымъ, и при этомъ любопытно, что въ подражаніи Коровину его совершенно нельзя упрекнуть. То же было и съ начинающимъ художникомъ Л. Ф. Пищалкинымъ. Работая подъ вліяніемъ Коровина, онъ написалъ рядъ очень интересныхъ этюдовъ Сѣвернаго моря, находящихся въ Галлереѣ, выйдя же изъ-подъ вліянія Коровина, въ теченіе цѣлаго ряда лѣтъ онъ не можетъ написать рѣшительно ничего, равноцѣннаго этимъ этюдамъ.

Для того, однако, чтобы вліяніе Коровина на художника было продуктивнымъ, необходима наличность у этого послѣдняго извѣстной силы и выучки, нужно, чтобы это былъ художникъ, уже овладѣвшій до извѣстной степени своимъ искусствомъ. По крайней мѣрѣ, къ такому выводу приводитъ впечатлѣніе отъ преподаванія Коровина въ Училищѣ Живописи и одно время въ Строгановскомъ училищѣ. Большинство учениковъ въ его широкой манерѣ стало искать только оправданія расшатаннаго рисунка и неряшливаго письма, такъ что ни одного выдающагося дарованія Коровинъ ни въ той, ни въ другой школѣ не вызвалъ къ жизни.

Въ Галлереѣ слѣдующія произведенія Коровина: «Неудача«, написанная художникомъ вскорѣ послѣ школы, »Зима



въ Лапландіи«, »На дальнемъ Сѣверѣ« (см. сним. на стр. 136-й), »Зимой« (см. сним. на стр. 137-й) и »Сѣверная идиллія«.

Одновременно съ художниками, вышедшими изъ Саврасовской мастерской, надъ тѣмъ же созданіемъ русскаго молодого пейзажа не мало работалъ и развившійся совершенно самостоятельно безъ всякой школы **Илья Семеновичъ Остроуховъ**. Родился Остроуховъ въ купеческой семьѣ въ 1858-мъ году въ Москвѣ, учился въ Московской Практической Академіи Коммерческихъ Наукъ, затѣмъ самъ много занимался своимъ дальнѣйшимъ образованіемъ и увлекался естественными науками.

Живописью Остроуховъ сталъ заниматься совершенно случайно. Заинтересовавшись одной картиной Каменева, Остроуховъ попросилъ художника А. А. Киселева, учившаго рисованію въ знакомомъ семействѣ, показать ему первые пріемы живописи масляными красками, и, скопировавъ картину, убѣдился въ наличности у него извѣстныхъ способностей и серьезно занялся живописью. Благодаря близости къ Мамонтовскому кружку, Остроуховъ могъ видѣть на работѣ съ натуры Полѣнова, Рѣпина и пользоваться ихъ указаніями, а съ 1885-го года сталъ выставлять. Нѣкоторые мотивы, разработанные позже Левитаномъ, были впервые подмѣчены Остроуховымъ. Въ Галлереѣ рядъ картинъ Остроухова: »Золотая осень«, »Первая зелень«, »Сиверко« (см. геліогравюру 71-ю), »Весна« (сним. на стр. 138-й) и видъ »Площади Св. Марка въ Венеціи«.

Къ концу девятидесятыхъ годовъ направленіе, связанное съ именемъ Левитана, уже перестало удовлетворять русское искусство. Все, что можно было сказать въ картинѣ на мотивъ этой поэзіи русской природы, было, казалось, сказано. Приходилось или безконечно повторяться, или же искать новыхъ путей.

Константинъ Коровинъ, заинтересовавшій всѣхъ еще со времени своихъ сѣверныхъ панно, выростаетъ въ глазахъ всей художественной молодежи во всю величину своего таланта. Многіе художники, увлекавшіеся Левитаномъ, охладѣваютъ къ нему, начинаютъ горячо интересоваться Коровинымъ, ищутъ широкой обобщенной живописи и все вниманіе сосредоточиваютъ на колоритѣ и краскахъ. Коровинымъ же увлекается и вся молодежь въ Московской Школѣ. Въ Петербургѣ, подъ тѣмъ же и цѣлымъ рядомъ западныхъ вліяній, тоже появляются сильные по краскамъ пейзажи Рылова и мрачныя романтичныя картины Богаевскаго. И, наконецъ, импрессіонизмъ, со всѣми своими развѣтвленіями, широкой волной врывается въ русскую пейзажную живопись, переворачивая вверхъ дномъ всѣ традиціонныя представленія о формахъ и краскахъ. Само собой разумѣется, что рядомъ съ даровитыми художниками это увлекло и людей съ ничтожнымъ дарованіемъ, и, если припомнить, что въ основѣ всего современнаго молодого искусства лежитъ стремленіе къ индивидуальности, къ проявленію во всемъ непремѣнно своей личности, то станетъ понятнымъ, почему на художественномъ рынкѣ должна была появиться масса произведеній съ большими претензіями и очень слабымъ достиженіемъ.



103. ГРАБАРЬ, И. Э. Февральская лазурь

Въ изумительно пестрой картинѣ современнаго русскаго пейзажа трудно разобраться и можно отмѣтить лишь два или три болѣе или менѣе опредѣлившихся теченія. Первое мѣсто по своей яркости и опредѣленности занимаетъ между ними пуантелизмъ *.

Хотя въ собраніи извѣстнаго коллекціонера С. И. Щукина въ Москвѣ довольно давно появились картины, написанныя этой манерой, однако, пуантелизмъ довольно долго никого не увлекалъ, и только въ концѣ девятидесятыхъ годовъ на выставкахъ Московскаго Товарищества появились яркія и полныя свѣта картины Холявина, написанныя мазочками яркихъ красокъ. Картины производили на большинство зрителей впечатлѣніе чудачества и опять таки никого больше этой манерой не увлекли, пока, наконецъ, не заинтересовался

* Это названіе присвоено живописи мазками или крупными точками (points) яркихъ основныхъ красокъ. Вмѣсто того, чтобы составить данный тонъ изъ смѣшенія красной, зеленой и синей красокъ, художникъ накладываетъ мазками краски безъ смѣшенія, и на извѣстномъ разстояніи эти разноцвѣтные мазочки, сливаясь въ глазу зрителя, даютъ впечатлѣніе надлежащаго тона, но такой яркости и чистоты, которой трудно достигнуть, смѣшивая краски.

пуантелизмомъ художникъ И. Грабарь, который завоевалъ этой манерѣ право гражданства и у насъ, собравъ вокругъ себя цѣлую маленькую школу подражателей.

Воспитанникъ Московскаго Лицея Цесаревича Николая, Игорь Эммануиловичъ Грабарь (род. въ 1872 г.) уже на школьной скамьѣ съ увлеченіемъ рисовалъ, работалъ масляными красками и даже написалъ рядъ портретовъ своихъ товарищей. Сначала, однако, онъ еще не думалъ посвятить себя искусству и изъ лицея поступилъ въ Петербургскій университетъ, который и окончилъ по юридическому факультету въ 1893-мъ году.

Въ университетѣ Грабарь тоже не бросилъ живописи и все время рисовалъ съ голой натуры, такъ что, когда съ окончаніемъ университета онъ рѣшилъ поступить въ Академію, то это оказалось для него уже нетруднымъ. Въ Академіи, однако, Грабарь не нашелъ того, что ожидалъ. Хотя это и былъ первый годъ обновленія Академіи передвижниками, но она все-таки оставляла многаго желать, и на слѣдующій же годъ Грабарь уѣхалъ учиться въ Парижъ и Мюнхенъ. По возвращеніи изъ-за границы Грабарь попалъ въ мастерскую къ Рѣпину, но и здѣсь долго работать не сталъ, придя къ заключенію, что Академія ведетъ его не туда, куда ему слѣдуетъ идти, и снова уѣхалъ за границу, уже порвавъ съ Академіей навсегда. Въ Мюнхенѣ Грабарь, вмѣстѣ съ нѣкоторыми другими русскими художниками, поступилъ въ извѣстную школу Ашбэ и черезъ годъ сдѣлалъ въ живописи такіе успѣхи, что Ашбэ даже предложилъ ему раздѣлить съ нимъ преподаваніе.



[illegible] ПЕРЕПЛЕТЧИКОВЪ, В. [illegible]

Это преподаваніе несомнѣнно сыграло большую роль въ художественномъ развитіи Грабаря. Излагая другимъ свои знанія и поправляя чужія ошибки, онъ, волей-неволей, многое систематизировалъ и уяснилъ самому себѣ, но за то времени для собственной работы почти не оставалось, и въ 1901-мъ году Грабарь, бросивъ школу, снова переселился въ Россію. Здѣсь онъ уже не остался незамѣченнымъ. Вмѣстѣ съ княземъ Щербатовымъ онъ затѣялъ крупное дѣло »Современнаго искусства«, устроилъ цѣлый рядъ интереснѣйшихъ выставокъ прикладного искусства, японской живописи и т. п., а затѣмъ уѣхалъ въ долгое путешествіе по русскому Сѣверу. Запасшись лодкой съ гребцами, онъ проѣхалъ около трехъ тысячъ верстъ по Сухонѣ, Сѣверной Двинѣ, Вычегдѣ, Вагѣ и Пинегѣ, останавливаясь въ наиболѣе интересныхъ пунктахъ и запасаясь этюдами, рисунками и набросками. Результатомъ этой поѣздки былъ цѣнный трудъ по исторіи русскаго деревяннаго зодчества съ массой фотографій и рисунковъ Двинскихъ церквей, но, къ сожалѣнію, пока онъ такъ и остается въ частныхъ рукахъ, и, Богъ знаетъ, будетъ ли когда-либо изданъ.

Наконецъ, Грабарь оставилъ Петербургъ, переѣхалъ въ Москву и, сдружившись съ художникомъ Н. В. Мещеринымъ, поселился у него въ подмосковномъ имѣніи.

Одаренный отъ природы разнородными талантами и пытливымъ умомъ, образованный и въ полномъ смыслѣ культурный человѣкъ, Грабарь скоро завоевалъ себѣ въ русскомъ искусствѣ видное мѣсто. Уже первый портретъ дѣвочки присланный имъ изъ Мюнхена на одну изъ выставокъ, и написанный подъ сильнымъ вліяніемъ Веласкеза, заставилъ его замѣтить; полные же свѣта, яркіе и сильные этюды его, написанные послѣ переселенія въ Россію, поставили его въ ряды интересныхъ русскихъ пейзажистовъ. Въ Галлереѣ прекрасный этюдъ Грабаря, относящійся именно къ этому періоду и передающій игру »Луча солнца« на стѣнѣ окруженнаго деревьями желтенькаго бельведера *.

Вскорѣ затѣмъ, въ погонѣ за чистотой и яркостью тона, Грабарь увлекается пуантелизмомъ и въ цѣломъ рядѣ большихъ этюдовъ очень своеобразно и сильно передаетъ красочную красоту русской зимы, игру солнечныхъ пятенъ, прорывающихся сквозь листву деревьевъ, и т. п. мотивы.

Остановится ли художникъ на этой манерѣ или, пройдя школу разложенія краски, во всеоружіи новаго пониманія тона, возвратится къ обычнымъ пріемамъ живописи, во всякомъ случаѣ, его работы не останутся безъ слѣда, потому что уже

* Тамъ же написанная позднѣе »Февральская лазурь« и »Nature morte«.

и теперь многое, казавшееся яркимъ и полнымъ свѣта, рядомъ съ его этюдами оказывается тусклымъ и темнымъ.

Не безызвѣстенъ Грабарь и какъ писатель. Такъ, ему принадлежитъ первый появившійся въ Россіи очеркъ новыхъ теченій въ искусствѣ Европы *, рядъ статей въ »Мірѣ Искусства« и др. журналахъ, статьи о русскомъ искусствѣ въ иностранныхъ журналахъ и текстъ выпускаемаго въ Россіи І. Кнебелемъ изданія »Художники въ краскахъ«. Подъ его же редакціей издается Кнебелемъ многообѣщающая »Исторія русскаго искусства«.

Выше было сказано, что у Грабаря скоро нашлись подражатели. Это — В. В. Переплетчиковъ и Н. В. Мещеринъ.

Сынъ состоятельнаго московскаго коммерсанта, Василій Васильевичъ Переплетчиковъ родился въ 1863-мъ году, получилъ образованіе въ Практической Академіи Коммерческихъ Наукъ и затѣмъ поступилъ вольнослушателемъ въ Московское Училище Живописи, гдѣ и пробылъ нѣсколько лѣтъ.

Переплетчиковъ всю свою довольно долгую художественную жизнь постоянно и искренно увлекался всякимъ новымъ теченіемъ въ живописи, такъ что собраніе всѣхъ его работъ со школьной скамейки до настоящаго времени могло бы служить даже отраженіемъ исторіи русскаго пейзажа или, вѣрнѣе, исторіи техники русскаго пейзажа за послѣднія двадцать пять лѣтъ. Еще до поступленія въ Училище Живописи Переплетчиковъ бралъ уроки у А. А. Киселева, и вполнѣ естественно, что живопись его выходила похожей на живопись учителя. Затѣмъ послѣдовало временное увлеченіе Шишкинымъ, Полѣновымъ и, наконецъ, Левитаномъ. Увлеченіе этимъ послѣднимъ художникомъ долѣе всего продолжалось у Переплетчикова и, быть можетъ, всего болѣе подходило къ характеру его дарованія, такъ что за этотъ періодъ изъ-подъ его кисти вышло много хорошихъ вещей и въ томъ числѣ находящіяся въ Галлереѣ картины: »Зимой въ лѣсу« (см. снимокъ на стр. 140-й), »Начало весны« и рисунокъ перомъ »Порубка«.

Съ ослабленіемъ общаго интереса къ Левитану, перестаетъ интересоваться имъ и Переплетчиковъ. Подъ впечатлѣніемъ панно Коровина, онъ увлекается общимъ стремленіемъ на русскій Сѣверъ и привозитъ рядъ этюдовъ съ Соловецкихъ острововъ, съ Мурмана и т. д. Поддавшись тому же общему увлеченію Коровинымъ, онъ заставляетъ кисть свою работать общѣе и шире, а съ появленіемъ пуантелизма Грабаря, горячо увлекается этой новой манерой. За послѣднее же время онъ оставляетъ и эту технику и находится въ періодѣ новыхъ исканій.

Тѣмъ же пуантелизмомъ увлеченъ въ настоящее время и Николай Васильевичъ Мещеринъ. Онъ сначала только собиралъ картины и искалъ сближенія съ художниками, а затѣмъ, уже въ солидномъ возрастѣ, сталъ самъ писать этюды пейзажей, пользуясь указаніями то того, то другого изъ художниковъ, но при этомъ обнаружилъ столь недюжинныя способности, что этюды его по своей искренности скоро стали обращать вниманіе на всѣхъ картинныхъ выставкахъ.

Встрѣча съ Грабаремъ увлекла и его на путь пуантелизма, хотя трудно сказать, выиграли ли отъ этого его работы.

Въ Галлереѣ этюды Мещерина »Избы« и »На пашнѣ«.

Другое теченіе представляетъ собою логическое развитіе пейзажа временъ Левитана, но уже претерпѣвшаго рядъ измѣненій подъ вліяніемъ живописи К. Коровина и различныхъ художниковъ Запада.

Среди художниковъ этого теченія едва ли не первое мѣсто принадлежитъ Рылову, нѣкоторыя вещи котораго (напримѣръ, »Зеленый шумъ«) очень хороши и сильны какъ по краскамъ, такъ и вообще по своему исполненію.

Въ томъ же направленіи работаютъ Рущицъ, Пурвитъ и Столица, заинтересовавшій одно время всѣхъ своими оригинальными мотивами глухой осени и зимы среди стоговъ и скирдъ сѣна на степныхъ хуторахъ. Въ Галлереѣ Рыловъ представленъ двумя вещами: »Съ береговъ рѣки Вятки« и »Догорающій костеръ«, Рущицъ — »Весною« и этюдомъ »Раннею весною«, а Столица »Талымъ снѣгомъ« и еще однимъ этюдомъ.

Е. Д. ПОЛѢНОВА.

Почти въ одно время съ В. Васнецовымъ, и во многомъ подъ его вліяніемъ, начала работать Е. Д. Полѣнова (родилась въ С.-Петербургѣ въ 1850 г.).

Сестра Василія Дмитріевича, Елена Дмитріевна была младшею въ семьѣ, и естественно, что умственная и художественная жизнь старшихъ братьевъ и сестры отражались на дѣвочкѣ, вовлекая ее въ свои интересы.

Когда Чистяковъ, тогда еще ученикъ Академіи, сталъ давать уроки старшимъ Полѣновымъ, начала учиться у него и маленькая Елена. Затѣмъ, на четырнадцатомъ году она стала учиться у Крамского въ рисовальныхъ классахъ Общества Поощренія и на дому, а спустя нѣсколько лѣтъ, на нѣкоторое время уѣхала въ Парижъ, гдѣ работала въ мастерской Шаплэна, и, наконецъ, вернувшись въ Петербургъ, снова у Чистякова уже въ основанной имъ тогда частной мастерской, на чемъ и закончилось подготовительное художественное образованіе Полѣновой.

Въ то же время, подъ цѣлымъ рядомъ другихъ вліяній, шло общее ея художественное развитіе и опредѣлялось не совсѣмъ обычное направленіе въ искусствѣ.

Къ дѣвочкѣ съ большимъ вниманіемъ относилась ея бабушка Воейкова, дочь извѣстнаго композитора Львова и родственница Державина. Женщина съ великолѣпнымъ французскимъ воспитаніемъ, начитанная поклонница Державина

* »Вырожденіе или возрожденіе?« Въ приложеніи къ »Нивѣ« 1901

и Карамзина, старуха Воейкова очень любила русскую исторію и русскую народную поэзію. Каждое лѣто она забирала дѣвочекъ Полѣновыхъ съ собой въ Тамбовскую губернію, и эти длинныя путешествія на долгихъ, съ ночлегами на постоялыхъ дворахъ и почтовыхъ станціяхъ въ деревняхъ, давали Еленѣ Дмитріевнѣ массу поэтическихъ впечатлѣній русской природы и народной жизни.

Дорогой бабушка передавала дѣтямъ различныя, связанныя съ той или иной мѣстностью, преданія и эпизоды изъ русской исторіи, окрашивая ихъ романтически настроенной фантазіей, или же разсказывала сказки *, а зимой въ Петербургѣ та же народная поэзія и жизнь снова охватывала дѣвочку въ разсказахъ няни.

Все это съ дѣтства пристрастило Елену Дмитріевну къ русской природѣ и старинѣ, къ народнымъ повѣрьямъ и сказкамъ, такъ что позднѣе, уже взрослой дѣвушкой, она съ увлеченіемъ стала заниматься, подъ руководствомъ отца, русской археологіей.

Семидесятые годы съ ихъ волной народничества увлекли было и Елену Дмитріевну, которая захотѣла посвятить себя народному образованію, подготовилась къ экзамену на домашнюю учительницу (по исторіи), сдала его и уже собралась устроить въ деревнѣ свою школу, когда началась Турецкая война и увлекла ее въ другую сторону. Елена Дмитріевна поступила въ сестры милосердія въ госпиталь, устроенный ея старшей сестрой, пробыла на войнѣ до окончанія, а вернувшись домой, сдѣлала попытку заняться въ деревнѣ леченіемъ больныхъ и даже стала посѣщать медицинскіе курсы, но затѣмъ снова отвлеклась въ сторону искусства, заинтересовалась женской школой, устроенной Стасовой, и поступила въ нее учительницей рисованія.

Занятія въ этой школѣ и дали Еленѣ Дмитріевнѣ толчокъ въ сторону того прикладного искусства, для котораго она впослѣдствіи такъ много сдѣлала. Началось съ того, что, по ея мысли, школѣ рѣшено было придать профессіональный характеръ, а рисованіе сдѣлать подспорьемъ въ изученіи всякихъ ремеслъ. Чтобы пополнить въ этомъ отношеніи свое собственное образованіе, Елена Дмитріевна сейчасъ же поступила въ Школу Общества Поощренія въ керамическій классъ, очень увлеклась этимъ дѣломъ, получила одну за другой двѣ медали, а весной 1880 г. была даже командирована въ Парижъ для изученія различныхъ новыхъ способовъ керамики. Въ то же время вниманіе Полѣновой все больше и больше стали привлекать музеи съ остатками художественной промышленности древнихъ, ихъ издѣлія изъ кости, бронзы, стекла и т. д.

Однако, судьбѣ было угодно толкнуть Елену Дмитріевну далеко и отъ этой школы: осенью 1882-го года семейныя обстоятельства заставили Полѣнову переѣхать въ Москву къ брату Василію Дмитріевичу, и это переселеніе въ древнюю столицу имѣло для Елены Дмитріевны, какъ и для многихъ другихъ художниковъ, очень серьезное значеніе.

Въ Москвѣ въ то время уже жили и В. Васнецовъ, и Суриковъ. У брата Полѣновой, взявшаго вскорѣ на себя пейзажный классъ въ Училищѣ, постоянно собиралась интересная молодежь: братья Коровины, Левитанъ, Нестеровъ, Остроуховъ и Сѣровъ, С. В. Ивановъ и друг. Вообще Елену Дмитріевну сразу охватила горячая художественная жизнь цѣлаго кружка, а сама она быстро стала чувствовать себя не только общимъ товарищемъ, но часто даже душой этихъ собраній.

* Нѣкоторыя изъ нихъ впослѣдствіи иллюстрированы Е. Д., напр. »Война грибовъ«.

Здѣсь же въ Москвѣ, на періодической выставкѣ Общества Любителей Художествъ, выступила Елена Дмитріевна со своими акварелями впервые и передъ публикой. Это были, большею частью, реальные этюды цвѣтовъ или уютныхъ лѣсныхъ уголковъ, написанные съ большою любовью. Какъ эти работы, такъ и выставленные въ слѣдующемъ году этюды съ Волги, Дона и Кавказа быстро были раскуплены и сдѣлали Полѣнову извѣстностью.

Наконецъ, въ 1885 г. Елена Дмитріевна сблизилась съ семьей С. И. Мамонтова, о которомъ мнѣ уже пришлось не разъ упоминать, сдружилась съ Елизаветой Григорьевной Мамонтовой и сдѣлалась однимъ изъ дѣятельнѣйшихъ членовъ Абрамцевскаго кружка, въ которомъ особенно сильно сталъ вліять на нее В. Васнецовъ. »Кто далъ мнѣ положительный толчокъ къ уразумѣнію древне-русской жизни, такъ это Васнецовъ«, пишетъ Ел. Дм. Стасову. »У Васнецова я не училась въ прямомъ смыслѣ слова.... но какъ-то набиралась пониманія русскаго народнаго духа«.

Въ Абрамцевѣ была школа и при ней столярная мастерская, но учениковъ въ школѣ было мало и дѣло шло вяло. Васнецовъ первый посовѣтовалъ Е. Г. Мамонтовой сдѣлать опытъ съ поворотомъ школы и мастерской къ возсозданію образцовъ народнаго искусства и русской старинной рѣзьбы, а Елена Дмитріевна вмѣстѣ съ Мамонтовой увлеклись этой мыслью отъ всей души. Мамонтова принялась за собираніе по деревнямъ уцѣлѣвшихъ образцовъ русской старины, а Елена Дмитріевна съ рѣдкимъ умѣніемъ изъ русскихъ народныхъ мотивовъ стала создавать удивительно интересную своеобразную утварь: шкафчики, полочки, скамьи, ларцы, двери и проч. Это не было рабское подражаніе старинѣ. Это было созданіе какого-то новаго стиля, глубоко проникнутаго духомъ Руси, и въ нѣсколько лѣтъ Абрамцевская столярная мастерская пріобрѣла буквально всемірную извѣстность, такъ что значительную часть работъ школѣ пришлось передавать окрестнымъ кустарямъ *.

Дѣятельность Полѣновой въ русской художественной промышленности этимъ, однако, не ограничилась. Въ началѣ 90-хъ годовъ другой дѣятель въ этой области—М. Ф. Якунчикова, увлекла Елену Дмитріевну новымъ дѣломъ составленія рисунковъ для крестьянскихъ кустарныхъ вышивокъ гладью по сукну и окрашенному холсту **, и здѣсь Елена Дмитріевна нашла еще большій просторъ своему удивительному таланту въ созданіи орнамента***, такъ что черезъ два-три года ею былъ созданъ цѣлый новый »Полѣновскій« стиль, быть можетъ, лишь напоминающій русскіе народные образцы, но вмѣстѣ съ тѣмъ глубоко проникнутый русскимъ духомъ и удивительно гармонирующій и съ Абрамцевскими издѣліями, и съ настоящей русской стариной****. Занимаясь всѣмъ этимъ, Елена Дмитріевна не оставляла, однако, и живописи. Въ 1887 году она послала въ Общество Поощренія на конкурсъ свою первую масляную кар-

* Кустари эти издавна [illegible] точеньемъ и рѣзьбой, успѣхъ Абрамцев[illegible] тѣлей скоро побудилъ многихъ изъ нихъ изготовлять такія же вещи, и теперь, къ сожалѣнію, на рынкѣ появляется уже много подражаній, значительно искажающихъ стиль и характеръ настоящихъ Абрамцевскихъ издѣлій. Однако въ Абрамцевѣ сохраняются образцы его работъ и тамъ же имѣется комнатка, гдѣ собранъ [illegible] маленькій музей народной русской рѣзьбы.

** Многое воспроизведено въ статьѣ В. В. Стасова о Полѣновой въ журналѣ »Искусство и художественная промышленность«.

*** Какой прирожденный стилистъ и орнаментистъ жилъ въ Полѣновой, можно видѣть изъ того, что она даже бредила орнаментами и видѣла ихъ во снѣ. Даже музыка вызывала въ ея фантазіи всегда цѣлый рядъ переплетающихся красочныхъ фантазій, которыя она и спѣшила часто занести въ свой альбомъ.

**** Стиль этотъ нашелъ себѣ горячаго адепта въ лицѣ Н. Я. Давыдовой, удивительно проникшейся характеромъ Полѣновскаго орнамента и прод[illegible]

тину »Иконописная« и получила вторую премію*, затѣмъ написала »Странствующихъ музыкантовъ« и послѣ поѣздки въ Парижъ »Въ гостяхъ у крестной«. Это произведеніе было въ Россіи одной изъ первыхъ картинъ, написанныхъ подъ впечатлѣніемъ импрессіонистовъ, и принадлежитъ къ числу очень хорошихъ твореній русскаго искусства; но не эти работы и не двѣ-три масляныхъ картины, написанныхъ Полѣно-



105. ПОЛѢНОВА, Е. Д. Иконописная мастерская.

вой позже, заставятъ вспомнить художницу въ исторіи русскаго искусства. Заставятъ вспомнить ея работы, давшія первый толчокъ новой русской художественной промышленности, созданный ею новый русскій орнаментъ и акварели, иллюстрирующія русскія сказки. Акварели эти нужно считать едва ли не первымъ шагомъ русской живописи въ этомъ направленіи. »Я не знаю ни одного дѣтскаго изданія, гдѣ бы иллюстраціи передавали поэзію и ароматъ древне-русскаго склада, и русскія дѣти растутъ на поэзіи англійскихъ и нѣмецкихъ сказокъ«, — говоритъ Полѣнова въ одномъ изъ своихъ писемъ. »Мысль, которой я задалась, надо признаться, очень дерзкая, но страшно заманчивая. Хочется въ цѣломъ рядѣ акварельныхъ картинъ выразить поэтическій взглядъ русскаго народа на русскую природу, т. е. выяснить себѣ и другимъ, какимъ образомъ вліялъ русскій пейзажъ на русскую народную поэзію и какъ въ ней онъ выражается.... впрочемъ, словомъ или перомъ этого не разскажешь.... Сюжетами буду брать сказки, пѣсни, различныя поэтическія повѣрья и поговорки. Хочется подмѣчать и выразить тѣ художественные вымышленные образы, которыми живетъ и питается воображеніе русскаго народа«.

Нѣсколько тетрадокъ съ этими наивными, милыми иллюстраціями вышли въ свѣтъ уже послѣ смерти художницы. Многое же сохранилось только въ эскизахъ и наброскахъ. Въ Галлереѣ тоже шесть характерныхъ для Полѣновой рисунковъ къ русской сказкѣ. Рисунки эти обличаютъ въ Полѣновой удивительно чуткое пониманіе дѣтской души; въ нихъ она сама точно становится ребенкомъ и смотритъ на Божій міръ тѣми же глазами, что и дѣти, эти безсознательные маленькіе поэты, для которыхъ все въ мірѣ полно такого таинственнаго очарованія.

Только одна масляная картина Полѣновой приближается по своему интересу къ этимъ ея твореніямъ*. Это — сцена »Масляницы у берендѣевъ«, гдѣ тоже чувствуется искреннее проникновеніе духомъ русской старины.

Въ самые послѣдніе годы изъ-подъ кисти Полѣновой стали появляться странныя произведенія, полныя какой-то кошмарной красоты, и въ нихъ символическій элементъ, сливаясь съ сказочной орнаментаціей, создавалъ дивныя по краскамъ панно. Творчество художницы вступало въ какой-то новый періодъ развитія, но тяжелая мозговая болѣзнь довольно неожиданно прервала ея жизнь (Полѣнова умерла въ 1898 г., т. е. всего 48 лѣтъ отъ роду).

Въ Галлереѣ картина Полѣновой »Иконописная мастерская« (сним. на стр. 143-й), восемь акварелей къ русскимъ сказкамъ, »Цвѣты« (акварель), »На дворѣ зимою« (акварель), одна пастель и эскизъ (акварелью) »Масляницы у берендѣевъ«.

Почти одновременно съ Полѣновой надъ стильной иллюстраціей русской сказки работалъ графъ Ѳедоръ Львовичъ Соллогубъ.

Богатый аристократъ и талантливый типичный диллетантъ, Соллогубъ писалъ стихи, былъ недурнымъ музыкантомъ, въ совершенствѣ обладалъ искусствомъ фокусниковъ и дѣлалъ разныя штуки безъ всякихъ аппаратовъ съ такимъ тонкимъ изяществомъ, что ему позавидовалъ бы любой профессоръ черной и бѣлой магіи; а время отъ времени онъ вдругъ увлекался рисованіемъ и принимался иллюстрировать какую-нибудь сказку. Какъ оригинальны были порывы этой богатой натуры, можно видѣть хотя бы изъ того, напримѣръ, что однажды ему съ другимъ такимъ же диллетантомъ Шиловскимъ ** пришло въ голову пройтись по Италіи пѣшкомъ въ качествѣ странствующихъ музыкантовъ, и два богатыхъ человѣка, дѣйствительно, прошли ее безъ гроша въ карманѣ изъ конца въ конецъ. Шиловскій пѣлъ пѣсенки своего сочиненія, и оба аккомпанировали на мандолинѣ и гитарѣ.

Не получивъ сколько-нибудь солиднаго художественнаго образованія, Соллогубъ далеко не былъ такимъ сильнымъ художникомъ, какимъ бы онъ могъ быть, но тонкій вкусъ и художественное чутье привели къ тому, что его рисунки тогда производили очень сильное впечатлѣніе. Это былъ едва ли не первый опытъ смѣлой русской стилизаціи, такъ какъ рисунки Полѣновой появились все-таки позже, а опредѣленная стилизація появилась въ нихъ только въ самое послѣднее время. Соллогубъ нигдѣ своихъ рисунковъ не выставлялъ. Онъ смотрѣлъ на нихъ какъ на забаву, дарилъ пріятелямъ или просто бросалъ въ папку. Только одна серія ихъ, по настоянію редактора »Артиста«, была отпечатана и приложена къ журналу. Воспроизведены они были грубо и показались всѣмъ верхомъ чудачества, но для художественнаго міра они были серьезнымъ толчкомъ къ созданію русскаго стильнаго рисунка ***. Послѣ смерти Соллогуба рисунки его отовсюду стала собирать его вдова, и, по слухамъ, собрано ихъ большое количество.

* Картина въ Галлереѣ и воспроизведена на этой страницѣ.

* Эскизъ въ Галлереѣ.

** Авторомъ знаменитаго въ свое время романса »Тигренокъ« и др.

*** Издана была также прекрасная народная картина Соллогуба »Сънѣсь«, но ея уже давно нѣтъ на рынкѣ.

Хочется думать, что со временемъ они сдѣлаются достояніемъ какого нибудь музея или галлереи.

Въ Галлереѣ всего одинъ, и мало-характерный для Соллогуба, рисунокъ.

Прямымъ продолжателемъ Соллогуба явился лѣтъ черезъ десять послѣ его смерти петербургскій художникъ И. Билибинъ. Обладая очень умѣлой техникой, онъ сдѣлалъ большой шагъ впередъ въ красивой стилизаціи сказочнаго рисунка, а пришедшая къ нему на помощь Экспедиція Заготовленія Государственныхъ Бумагъ дала ему возможность издавать свои рисунки въ очень хорошемъ воспроизведеніи. Къ сожалѣнію, однако, у Билибина тотчасъ же нашлись подражатели. Рядъ поддѣланныхъ подъ его манеру изданій появился на рынкѣ и быстро ее опошлилъ, такъ что художникъ долженъ былъ искать новой видоизмѣненной стильной манеры въ разныхъ старинныхъ лубкахъ, украшеніяхъ старинныхъ рукописей и т. п.



106. ЯКУНЧИКОВА, М. В. Колоколъ

Въ Галлереѣ хорошій образчикъ работъ этого художника, въ иллюстраціяхъ къ сказкѣ о »Золотомъ пѣтушкѣ«.

Много общаго съ Е. Д. Полѣновой и у другой, во многомъ развившейся подъ ея вліяніемъ, художницы, Маріи Васильевны Якунчиковой, по мужу Веберъ.

Дочь богатаго подмосковнаго фабриканта, Марія Васильевна родилась въ 1870-мъ году въ Висбаденѣ, гдѣ семья проводила лѣто.

Любимица всей семьи, хорошенькая дѣвочка росла, окруженная лаской матери и общимъ вниманіемъ, въ условіяхъ, лучше которыхъ трудно что-либо себѣ представить. Зиму дѣти проводили въ Москвѣ въ собственномъ домѣ, окруженныя духовною жизнью, которую создавали мать и искренно привязавшіеся къ дѣтямъ воспитательницы и учителя. На лѣто всѣ уѣзжали въ Введенское, роскошное подмосковное имѣніе съ дворцомъ и обстановкой павловскихъ временъ, а вокругъ дивный паркъ, уютныя деревушки и тихій старинный монастырь съ торжественнымъ меланхолическимъ звономъ вѣяли особой русской прелестью.

Чуткая, нѣжная, какъ цвѣтокъ, дѣвочка лѣтъ съ десяти очень пристрастилась къ рисованію, и приглашенный для руководства ея занятіями художникъ Николай Аверинович Мартыновъ * очень быстро сумѣлъ обратить эту дѣтскую забаву въ серьезную пламенную любовь къ красотѣ въ природѣ и искусствѣ.

Вскорѣ сестра Маріи Васильевны вышла замужъ за В. Д. Полѣнова, и это сблизило дѣвочку съ Еленой Дмитріевной Полѣновой и Мамонтовскимъ кружкомъ. Сближеніе же это дополнило то, что развилъ въ ней Мартыновъ.

Пробывъ затѣмъ нѣсколько лѣтъ въ Московскомъ Училищѣ Живописи, Марія Васильевна уѣхала съ матерью и сестрами продолжать свои занятія въ Парижъ и скоро сложилась въ удивительно симпатичнаго и чуткаго художника, влюбленнаго въ русскую природу, русскую старину и красоту русскаго народнаго искусства.

Написала Якунчикова за свою короткую жизнь немного и не написала ничего крупнаго. Всѣ ея работы сводятся къ этюдамъ цвѣтовъ, деревьевъ, видамъ изъ окна или уголкамъ деревенской церкви, но во всѣхъ ея работахъ столько тонкой интимной красоты, столько трогательной любви къ этимъ дремлющимъ колоколамъ сельской колокольни, къ вѣткамъ елей, заглядывающимъ въ окно, или улыбающимся полевымъ цвѣтамъ, что эти этюды говорятъ чуткому сердцу больше иной громадной картины.

Много работала Якунчикова и надъ исканіемъ разныхъ новыхъ пріемовъ живописной техники, работала по дереву выжиганіемъ вмѣстѣ съ кистью, первая изъ русскихъ художниковъ занялась офортомъ въ краскахъ и едва ли не первая же стала дѣлать удивительно милыя дѣтскія художественныя игрушки.

Умерла Якунчикова отъ чахотки въ 1902-мъ году, когда ей было всего 32 года.

Въ Галлереѣ три произведенія Якунчиковой. Двѣ пастели въ залахъ рисунковъ: »Осень«, »Колокола« (см. сним. на стр. 144-й) и одна акварель въ собраніи Городской галлереи »Крестъ надъ святымъ колодцемъ«.

Въ исторіи русской живописи у Александра Николаевича Бенуа есть удивительно теплыя строки объ этой очаровательной художницѣ.

»Во всѣхъ этихъ вещахъ чувствуется чуткій, тонкій поэтъ, слегка болѣзненный, дорожащій всѣмъ тѣмъ, что крошится, исчезаетъ, гибнетъ, всѣмъ милымъ прошлымъ и проходящимъ. М. В. Якунчикова въ то же время большой поэтъ дѣтства. Одно, впрочемъ, связано съ другимъ. Кто любитъ, кто понимаетъ прошлое, тотъ обыкновенно любитъ и понимаетъ свое дѣтство, всю прелесть своего прошлаго — очень рѣдкая и драгоцѣнная черта. Какъ мила ея затѣя изобразить въ картинѣ очаровательнѣйшую народную игрушку, модель Троицко-Сергіевской Лавры въ видѣ фантастическаго миніатюрнаго городка (эта картинка составляетъ первое звено цѣлой длинной серіи, задуманной художницей); какъ хороша еще ея собственная (въ сотрудничествѣ съ Е. Д. Полѣновой исполненная) модель-игрушка крошечной, очаровательно уютной и поэтичной Берендѣевки!

* См. сказанное выше о художникѣ Ржевской



Выходъ Императрицы Елизаветы Петровны

»М. В. Якунчикова—не только большой поэтъ, но и большой мастеръ. Съ этой стороны она до сихъ поръ не достаточно оцѣнена, а между тѣмъ мало найдется среди современныхъ художниковъ и не только у насъ, но и на Западѣ, кто владѣлъ бы такой свѣжей, благородной палитрой, такимъ широкимъ, бодрымъ мастерствомъ. Чрезвычайно замѣчательны также всѣ попытки М. В. Якунчиковой стилизировать свою работу, оградить ее отъ случайностей росчерка, отъ мишурнаго блеска, отъ лишнихъ и потому безвкусныхъ подробностей. Съ этой цѣлью она одно время прибѣгала къ выжиганію на деревѣ и ей удалось превратить этотъ опошленный, въ сущности, безотрадный способъ въ прекрасное орудіе для своихъ высокохудожественныхъ намѣреній. Еще лучше удалось ей достичь той же цѣли: упростить и затѣмъ синтезировать свою технику въ цвѣтномъ офортѣ, въ одномъ изъ самыхъ трудныхъ и сложныхъ способовъ репродукціи, пріобрѣтшемъ, однакожъ, въ ея рукахъ необычайную свѣжесть, непосредственность и прелесть«.

Во многомъ продолжателемъ Полѣновой является также выученикъ Московскаго Училища Живописи Александръ Яковлевичъ Головинъ (р. въ 1863 г.). Еще въ Училищѣ онъ былъ однимъ изъ любимѣйшихъ учениковъ В. Д. Полѣнова и заставилъ говорить о себѣ послѣ удивительно красиваго по краскамъ и до иллюзіи натурально написаннаго этюда nature morte, но, по окончаніи школы, онъ на долгое время исчезаетъ съ горизонта и только на выставкахъ »Міра искусства« вновь появляются то его красивыя маіолики и деревянная рѣзьба въ духѣ послѣднихъ работъ Полѣновой, то его эскизы декорацій, то очень интересные и иногда значительные портреты, всегда написанные съ исканіемъ какой-нибудь своей особой техники. Декораціи къ »Ледяному дому« и »Псковитянкѣ« (а также и эскизы къ нимъ) едва ли не лучшее изъ всего, что было до сихъ поръ сдѣлано Головинымъ. Въ его залахъ Зимняго дворца Анниискаго времени впервые воскресла передъ нашими глазами эта странная, полная мрачнаго ужаса эпоха, гдѣ грубо-яркая роскошь Востока смѣшалась съ красотою кое-какъ понятыхъ западныхъ вліяній, и внѣшній лоскъ придворныхъ куртаговъ съ ужасами тупого, азіатскаго варварства. Точно также въ »Псковитянкѣ«, въ декораціи съ главами собора на фонѣ зловѣщаго неба, или въ видѣ »Пскова« въ картинѣ 3-го акта съ удивительнымъ чувствомъ русской старины передана красота этого погибавшаго оплота народной вольности. Въ Галлереѣ работы Головина: акварель »Въ иконописной« и »Портретъ трехъ мужчинъ«.

Несомнѣннымъ преемникомъ Е. Д. Полѣновой является и Сергѣй Васильевичъ Малютинъ (род. въ 1859 г.), быть можетъ, самый странный изъ всѣхъ русскихъ художниковъ, неуклюжій, какъ лубочная картинка, поэтъ и такой убѣдительный въ своихъ уродливыхъ сказкахъ фантастъ.

Подобно Головину, онъ заставляетъ о себѣ заговорить еще въ бытность свою въ Училищѣ Живописи въ Москвѣ, и подобно же Головину затѣмъ куда-то исчезаетъ. Ходили слухи о томъ, что безысходная нужда заставляла его на время искать заработка далеко отъ всякаго искусства; затѣмъ, въ девятидесятыхъ годахъ мало по малу имя его снова появляется то въ каталогѣ выставки, то подъ странными, неуклюжими, но всегда красивыми иллюстраціями къ сказкамъ, а затѣмъ начинается и такая же странная, тяжелая рѣзная его мебель, набойки и разная утварь.

Въ работахъ Полѣновой, какъ ни какъ, все-таки же многое было не только русское, но и западное. Къ мотивамъ русскаго орнамента она все-таки подходила съ мѣркою культурнаго человѣка и смотрѣла на него глазами художника, хорошо знакомаго съ порывами искусства Европы. Малютинъ, напротивъ, подошелъ къ русской рѣзьбѣ и сказкѣ чуть не во всей нетронутости русскаго варварства, со всею наивностью влюбленнаго въ красоту ребенка. Малютинъ точно возродившійся старо-русскій художникъ и зодчій, вдругъ очутившійся на рубежѣ XIX и XX вѣковъ, и странно смѣшивается въ немъ жажда дикой красоты съ стремленіями современности. Его неудержимо тянетъ строить и украшать дворцы какого-то давно не существующаго Аттилы, царя гунновъ, онъ хочетъ иллюстрировать сказки такъ, чтобы его сразу поняли воскресшіе москвичи XVI в., онъ хочетъ дѣлать утварь, которую можно было бы поставить въ чертоги царя Берендея. И, при этомъ, онъ не хочетъ знать никакого подражанія, никакихъ документовъ или источниковъ. Къ чему они, если самъ онъ такой же настоящій старо-русскій художникъ. Отъ этого »во всѣхъ рисункахъ Малютина столько же уродливаго, сколько и прекраснаго, эта мебель такъ же неудобна, какъ остроумна, эти проекты такъ же дики, произвольны и неприложимы, какъ просты и интересны. Весь Малютинъ несуразный и косноязычный, но безспорно истинный художникъ«,—справедливо говоритъ о немъ въ своей »Исторіи« Ал. Н. Бенуа.

И весь интересъ Малютина въ этихъ именно его акварелях, набросках и утвари. Только здѣсь онъ во всей силѣ своей варварской талантливости. Въ картинахъ, за которыя онъ брался, его связываетъ рядъ техническихъ трудностей и обезличиваетъ трафаретность установившихся пріемовъ, переработать которые онъ не въ силахъ. Только въ одномъ эскизѣ »Орды«, бывшемъ на одной изъ выставокъ, есть намекъ на то, въ какую крупную величину могъ бы развернуться Малютинъ.

Одно время Малютинъ завѣдывалъ кустарными мастерскими въ с. Талашкинѣ кн. Тенишевой. Декоративной фантазіи его открытъ былъ здѣсь большой просторъ, и все, что было имъ сдѣлано, заложило хорошій фундаментъ для дальнѣйшаго развитія русскаго орнамента, русскаго зодчества и, вообще, художественной промышленности. Какъ бы несуразно многое здѣсь ни было, но имъ отмѣчается цѣлое новое теченіе въ этой сферѣ русскаго искусства.

Въ послѣднее время Малютинъ нашелъ случай показать на серьезномъ дѣлѣ и то, какой сидитъ въ немъ зодчій. По проекту его выстроенъ домъ Перцова у Храма Спасителя въ Москвѣ. Этотъ домъ такъ же несуразенъ, какъ и все, создаваемое Малютинымъ, но такъ же и красивъ. Для глаза многихъ онъ представляется такою новинкой, что кажется нелѣпостью, невѣроятнымъ вздоромъ, но пройдетъ пять-шесть лѣтъ и будетъ признано, что этимъ домомъ открывается новое теченіе и въ русскомъ зодчествѣ.

Въ Галлереѣ имѣются слѣдующія произведенія Малютина »Дѣтскій портретъ«, собственный портретъ художника и двѣ иллюстраціи къ сказкѣ »Царь Салтанъ« (акварелью).

ПЕТЕРБУРГСКІЕ МОЛОДЫЕ ХУДОЖНИКИ.

На ряду съ разсмотрѣнными группами художниковъ, развившихся въ Москвѣ и большею частью выучениковъ Московскаго Училища Живописи, къ срединѣ девятидесятыхъ годовъ въ Петербургѣ тоже образуется кружокъ художниковъ, впослѣдствіи объединившихся вокругъ редакціи »Міръ Искусства« и его выставокъ.

Большинство этихъ художниковъ начинало свое образованіе въ Академіи Художествъ, но, неудовлетворенное ею, бросало ее и ѣхало за границу, гдѣ и заканчивало свое развитіе подъ вліяніемъ различныхъ теченій западнаго искусства.

Отсюда понятно, что большинство этихъ художниковъ одніми нитями связано съ русскою жизнью, а другими съ искусствомъ Европы. На многое они смотрятъ глазами европейца, и въ русской жизни вниманіе ихъ всего болѣе привлекаетъ то, на чемъ сказалось западное вліяніе: эпоха Петра, Екатерины и Александровское время,—а вмѣстѣ съ тѣмъ русское чутье заставляетъ подмѣтить во всемъ этомъ и чисто русскія черты, замѣтныя только глазу настоящаго русскаго художника.

Первое мѣсто среди этихъ художниковъ принадлежитъ, разумѣется, Сомову.

Сынъ извѣстнаго знатока искусства, старшаго хранителя Эрмитажа, А. И. Сомова, Константинъ Андреевичъ Сомовъ родился въ Петербургѣ въ 1869-мъ году и съ дѣтства вращался въ средѣ лицъ, очень близкихъ къ искусству. Образованіе онъ получилъ сначала въ классической гимназіи К. Мая, а затѣмъ поступилъ въ Академію Художествъ, пробылъ въ ней восемь лѣтъ и два послѣднихъ года работалъ въ мастерской Рѣпина, но въ 1897-мъ году, не окончивъ, бросилъ Академію и уѣхалъ на двѣ зимы въ Парижъ, гдѣ и занимался почти все время самостоятельно.

Фантастъ, увлеченный музыкой и искусствомъ XVIII-го вѣка, превосходный рисовальщикъ, художникъ, безумно влюбленный въ жизнь и ея красоту и въ то же время грустный скептикъ и даже немножко циникъ, онъ, какъ поэтъ Гейне, въ одно и то же время и любуется ею и смѣется надъ самимъ собой.

»Его дамы въ кринолинахъ, его »скурильные« господа въ клѣтчатыхъ панталонахъ, его маркизы, его феи не только милы и очаровательно комичны, но и исполнены щемящей грусти«, говоритъ о немъ Ал. Н. Бенуа.—»Сомовъ и вѣритъ и не вѣритъ, скорѣе не вѣритъ, что все это еще живо, еще не сметено въ великую сорную яму. Прошлое, встающее какъ живое, передъ нимъ, все же безнадежно мертво, на вѣки схоронено. Поэтому, если ему мила, тѣмъ серьезно мила жизненная возня всѣхъ этихъ людишекъ, ихъ увлеченія, которыя онъ такъ понимаетъ и раздѣляетъ, то все же одновременно все это ему и смѣшно, потому что не нужно, сметено, пропало зря. Глубоко-трагичное положеніе души, возможное только въ эпохи старческой дряхлости, близости къ смерти, въ эпохи отчаянія«. Можетъ быть, поколѣніе, идущее на смѣну намъ, увидитъ Сомова съ другой стороны и отведетъ ему другое мѣсто, но въ той плоскости, въ которой видимъ его мы, стоящіе рядомъ современники, трудно понять его иначе.

»Сомовъ имѣетъ близкихъ себѣ художниковъ на Западѣ«, говоритъ о немъ тотъ же Бенуа. »Несомнѣнно мюнхенцы Гейне и Дицъ, англичане Бердслэ и Кондеръ, бельгійцы Минке и Дудлэ — все родственные между собой художники — имѣютъ много общаго съ Сомовымъ. Но какъ они всѣ независимы другъ отъ друга, такъ точно и Сомовъ рядомъ съ ними вполнѣ самобытное явленіе. Сходство же его съ этими мастерами объясняется тѣмъ, что въ образованіи какъ Сомова, такъ и этихъ художниковъ лежали тѣ же культурныя условія. Если бы не бояться недоразумѣній, то именно всѣхъ этихъ художниковъ слѣдовало бы назвать истинными декадентами, не въ томъ, разумѣется, смыслѣ, что ихъ искусство означаетъ упадокъ художественнаго мастерства (напротивъ, за все столѣтіе трудно найти такихъ изумительныхъ рисовальщиковъ, какъ Дицъ или Кондеръ), но въ томъ, что они въ своемъ до послѣднихъ предѣловъ утонченномъ, болѣзненно-чуткомъ, горячечно-прекрасномъ и загадочномъ творчествѣ полнѣе другихъ отражаютъ самый духъ своего изнѣженнаго, душевно растерзаннаго, истерическаго времени«.

»Въ ихъ странной смѣси уродливаго и прекраснаго, удивительнаго совершенства и странной немощи—обнаруживается трагедія человѣческой души, достигшей высшей точки своего развитія, рвущейся уйти въ другіе загадочные міры и все же привязанной къ житейской прозѣ, къ скучной дѣйствительности«.

Какъ въ Бердслеѣ, такъ и въ Сомовѣ много эротизма. Въ большинствѣ своихъ вещей Сомовъ задѣваетъ чувственную струнку, но дѣлаетъ это такъ тонко, съ такимъ изяществомъ и съ такой усмѣшкой на устахъ, что отъ его игривыхъ мотивовъ вѣетъ ароматомъ тонкихъ духовъ и они никогда не становятся чѣмъ-нибудь неприличнымъ. Въ концѣ концовъ искусство Сомова очень тонко, и прелестная музыка его картинъ, то игривая, то сейчасъ же грустная, то вдругъ обрывающаяся диссонансомъ, звучитъ едва уловимыми нотами и точно доносится откуда-то издалека. Отъ этого большой публикѣ, привыкшей къ опредѣленному, ясному разсказу, и если способной чувствовать музыку красокъ, то опять-таки простую и опредѣленную, этой публикѣ созданія Сомова рѣшительно ничего не говорятъ; но онъ слишкомъ любитъ свои видѣнія, свою бесѣду съ возникающими въ его фантазіи образами, чтобы измѣнить себѣ, »онъ предпочитаетъ быть всеобщимъ посмѣшищемъ, нежели на шагъ отступить отъ своей дороги, на шагъ уступить требованіямъ общества«. И, несмотря на свое родство съ Дицемъ и Бердслеемъ, Сомовъ остается все-таки вполнѣ русскимъ. Мы почему-то привыкли считать русскимъ только носящее на себѣ отпечатокъ Московскаго періода, но это такъ же ошибочно, какъ и названіе русскимъ всего, трактующаго русскіе сюжеты. Культурная Россія XVIII-го и начала XIX-го вѣка жила подражаніемъ Западу, но эти западныя вліянія претворялись у насъ во что-то особенное свое, и въ барышняхъ

Сомова, въ его дамахъ съ кринолинами, въ его ухаживающихъ кавалерахъ сейчасъ же узнаешь знакомыя фигуры.

Среди написаннаго Сомовымъ можно указать, кажется, только одно очень большое полотно съ изображеніемъ дамъ и кавалеровъ на фонѣ * трельяжа. Все остальное—небольшія картинки масломъ, чаще акварелью, и, наконецъ, цѣлый рядъ миніатюръ, напоминающихъ прелестные портреты на кости, столь любимые нашими бабушками. Въ этихъ вещахъ передъ нами проходитъ цѣлая забытая жизнь нашихъ прадѣдовъ и дѣдовъ. Нарядныя дамы, весело болтая, гуляютъ съ идущимъ сзади комичнымъ въ своей ливреѣ »арапомъ«. Молодой неуклюжій принцъ ухаживаетъ за хорошенькой фрейлиной; комично вытянувъ губы, онъ срываетъ съ ея губокъ первый поцѣлуй, и ихъ фигуры рѣзкимъ силуэтомъ рисуются на фонѣ вечерняго неба. Анфилада комнатъ въ барскомъ домѣ, и изъ-за двери виднѣется край дивана съ фигуркой жеманной барышни и нашептывающаго ей любезности кавалера. Тѣ же двѣ фигуры у копны скошеннаго въ паркѣ душистаго сѣна. Рисунокъ для календаря съ добродушнымъ старичкомъ въ халатѣ и колпакѣ. Прислушиваясь къ бою часовъ, возвѣщающихъ наступленіе новаго года, и отбивая въ ладоши каждый ударъ, онъ поднимается съ кресла навстрѣчу голенькому ребенку въ маскѣ и не замѣчаетъ, что тамъ, за окномъ, проносится мимо вся святочная чертовщина, а на стѣнѣ за его фигурой встаетъ странная черная его тѣнь въ формѣ смерти съ косою.

Иногда на картинкахъ Сомова только одна фигура. Пухленькая барышня уснула, замечтавшись, въ уголкѣ дивана, и сбившаяся прическа съ прядями волосъ на раскраснѣвшемся и сладострастно улыбающемся лицѣ краснорѣчиво говоритъ о томъ, что она видитъ во снѣ. Или, вотъ, въ розовомъ платьѣ декольтэ, фигура костлявой брюнетки, старой дѣвы съ злымъ лицомъ. И невольно встаютъ въ памяти жуткія картины крѣпостного быта съ пощечинами, драньемъ на конюшнѣ и втыканіемъ булавокъ въ руки неугодившей или попавшейся подъ сердитую руку горничной.... Таково большинство картинъ Сомова. Въ Галлереѣ его картина »Дама въ голубомъ платьѣ«. Тоже только одна фигура женщины въ костюмѣ тридцатыхъ годовъ, но и мимо этого лица вы не пройдете равнодушно. Въ немъ столько милаго и грустно-пережитого, что это лицо—цѣлая женская жизнь.

Послѣднее время Сомовъ очень увлекся раскрашеннымъ фарфоромъ, и выставленныя имъ на послѣднихъ выставкахъ »Влюбленные« и »Дама съ маской« заставляютъ ждать отъ него очень многаго и въ этой области.

У Сомова скоро явились подражатели, заимствующіе кое-что и у Бердслея, Дудлэ и т. п. Не обладая, однако, ни ихъ тонкимъ художественнымъ вкусомъ, ни вообще ихъ культурностью, эти подражатели взяли только внѣшнюю форму и быстро ее опошлили, а тонкій эротизмъ Бердслея и Сомова у этихъ художниковъ обратился въ грубую порнографію, къ сожалѣнію нашедшую и своихъ поклонниковъ, и даже меценатовъ.

Въ Галлереѣ Сомовъ представленъ: »Дамой въ голубомъ« (сним. на стр. 147-й), »Утромъ въ саду« и акварелью »Въ сумеркахъ«.

От Сомова невольно переносишься мыслью къ В. Э. Борисову-Мусатову, хотя Мусатовъ не петербуржецъ, а москвичъ, и связь между обоими художниками, исключительно внѣшняя, лишь въ томъ, что обоихъ влекла къ себѣ одна и та же эпоха XVIII-го и начала XIX-го вѣка. Отношеніе же ихъ и къ этому времени, и къ самой живописи совершенно различно. Сомовъ — тонкій стилистъ, хорошо изучившій эпоху, Борисовъ-



107. СОМОВЪ, К. А. Дама въ голубомъ.

Воспроизведено въ изданіи фирмы І. Кнебеля »Художники въ краскахъ

Мусатовъ, напротивъ, равнодушенъ къ археологіи. Не смущаясь анахронизмомъ той или другой детали, онъ въ своей картинѣ и останавливается на избранной эпохѣ лишь потому, что она красива и влечетъ его къ себѣ гармоніей своихъ формъ и красокъ. Сомовъ весь во внутренней жизни своихъ человѣчковъ. Мусатовъ весь въ гармоніи красокъ, костюмахъ своихъ мало говорящихъ фигуръ. Сомовъ насмѣшливый скептикъ и циникъ, съ улыбкой смотрящій на свои созданія. Мусатовъ мечтатель, влюбленный въ красоту, больше созидаемую его воображеніемъ, нежели существовавшую на самомъ дѣлѣ. Сомовъ—въ чемъ-то стоящемъ за картиной, въ чемъ-то, къ чему картина служитъ только намекомъ, Мусатовъ весь въ картинѣ, въ ея линіяхъ и краскахъ. Во всемъ этомъ и сходство Мусатова съ Сомовымъ, но и полная ихъ противоположность другъ другу.

Викторъ Эльпидифоровичъ Борисовъ-Мусатовъ родился въ 1870 году въ Саратовѣ, гдѣ отецъ будущаго художника служилъ на желѣзной дорогѣ. »Земля встрѣтила его насмѣшкой,—говоритъ его біографъ:* въ раннемъ дѣтствѣ онъ сдѣлался горбатымъ«, и благодаря этому несчастію мальчикъ росъ одиноко, рано сдѣлался мечтателемъ, рано началъ рисовать. »Около Саратова на Волгѣ есть островъ. Этотъ островъ называется »Зеленымъ«. Въ дѣтствѣ онъ былъ для меня чуть ли не Таинственный островъ. Я зналъ только одинъ ближайшій его берегъ. Онъ былъ пустыненъ, и я любилъ его за это. Тамъ никто не мѣшалъ мнѣ дѣлать первые робкіе опыты съ палитрой«, разсказываетъ о себѣ самъ художникъ. Къ 16-ти годамъ любовь къ живописи становится для Мусатова уже вопросомъ жизни. Онъ бросаетъ реальное училище, уѣзжаетъ на четыре года въ Москву въ Училище Живописи, затѣмъ въ Академію къ Чистякову и, наконецъ, доучивается въ Парижѣ у Кормона. Своеобразность таланта художника сказалась очень рано. Уже въ бытность въ Московскомъ Училищѣ онъ изъ всѣхъ видѣнныхъ имъ картинъ больше всего увлекается только »Свиданіемъ« Бастіена-Лепажа и видитъ въ этой картинѣ цѣлое для себя откровеніе. Тогда же пристрастіе къ гармоніи синихъ тоновъ вызываетъ неодобреніе его учителей, и даже въ Парижѣ Кормонъ такъ же неодобрительно встрѣчаетъ его первые самостоятельные опыты, но Мусатова это уже не могло смутить. Онъ видѣлъ передъ собой свою собственную дорогу и бодро шелъ по ней. Первою большой вещью Мусатова былъ »Портретъ«. На фонѣ ярко освѣщенной зелени художникъ написалъ въ натуру портретъ своей сестры, сидящей въ тѣни, и съ боку у рамы самого себя. Картина очень удалась, но вся она была въ какихъ-то холодныхъ синеватыхъ краскахъ, правда, еще очень осторожныхъ. Впечатлѣніе, произведенное ею, было очень хорошее, и Мусатовъ сразу сдѣлался извѣстностью, хотя, разумѣется, его больше бранили, нежели хвалили. Все это было слишкомъ непривычно и ново. Послѣдующія вещи Мусатова еще смѣлѣе преслѣдуютъ задачи импрессіонизма и даже начинаютъ казаться чудачествомъ, но онъ упрямо идетъ своимъ путемъ и вмѣстѣ съ тѣмъ все болѣе и болѣе начинаетъ увлекаться XVIII-мъ вѣкомъ. Въ картинахъ: »Гармонія«, »Мотивъ безъ словъ«, »Осенній мотивъ« и т. д., фигуры этого вѣка появляются все чаще; еще безмолвныя, почти безъ лицъ и интересныя только своими костюмами, онѣ странными призраками населяютъ его пейзажи и старинныя комнаты. Самая характерная картина этого періода »Гобеленъ«, съ тѣми же безмолвными фигурами, написанная въ удивительно красивыхъ и гармоничныхъ синихъ и коричневыхъ тонахъ настоящаго стараго гобелена.

Затѣмъ Мусатовъ выставилъ свою большую картину »Водоемъ«. На фонѣ отразившагося въ водѣ большого круглаго водоема двѣ фигуры въ нарядахъ и прическахъ сороковыхъ годовъ. Снова красивая и очень гармоничная картина, и снова съ безмолвными фигурами, но такова сила художественнаго творчества, что и отъ этихъ безмолвныхъ фигуръ вѣетъ грустью и точно жаль чего-то, жаль какой-то отжившей и исчезнувшей красоты.

Въ 1903 году художникъ переселился ближе къ Москвѣ, въ г. Подольскъ. Давно мечталъ онъ о большой декоративной работѣ въ крупномъ масштабѣ, о фрескѣ. Здѣсь, казалось ему, въ цѣлой серіи связанныхъ между собой картинъ полнѣе и ярче всего можетъ развернуться его дарованіе, и случай для этого, дѣйствительно, скоро представился. Мусатову предложено было написать панно для центральнаго зданія трамваевъ и представить эскизы.

Задача была сужена. Темою всѣхъ картинъ должно было служить электричество, и Мусатовъ принялся за работу. На двухъ эскизахъ онъ изобразилъ посѣщеніе Ломоносова Екатериной, на третьемъ дѣвушекъ въ кринолинахъ, застигнутыхъ грозой, на четвертомъ—красиво стилизованныя вѣтки березъ и рябины. Эскизы, конечно, привели заказчиковъ въ большое смущеніе, и панно Мусатову не пришлось исполнить. Не были исполнены и три другихъ панно заказанныхъ кѣмъ-то Мусатову. Эскизы эти теперь цѣликомъ принадлежатъ Галлереѣ.

Для панно должна была послужить эскизомъ и послѣдняя большая работа Мусатова »Requiem«. Мусатовъ началъ его подъ впечатлѣніемъ смерти женщины, которая была ему преданнымъ другомъ, и ея же образъ поставилъ онъ впереди цѣлой вереницы женщинъ, поднимающихся на лѣстницу въ картинѣ. Отъ того ли, что здѣсь Мусатовъ хотѣлъ не одного только общаго впечатлѣнія и старался увѣковѣчить дорогія ему черты, или вообще творчество его становилось съ годами осмысленнѣе и глубже, но въ этомъ эскизѣ уже видно стремленіе дать въ изображенныхъ фигурахъ живыхъ людей, связанныхъ цѣлою сѣтью различныхъ отношеній. И подъ красивыми локонами вычурныхъ прическъ, подъ шелковыми платьями европейскаго покроя вдругъ проглянуло въ созданныхъ Мусатовомъ образахъ столько русскаго, столько вчерашнихъ Пелагей и Агафій, превратившихся въ Полинъ и Агатъ. Я не знаю, хотѣлъ ли самъ Мусатовъ этого впечатлѣнія, тѣмъ болѣе, что и эскизы не были выставлены при жизни художника, но я не знаю другого произведенія живописи, гдѣ бы изъ-подъ оболочки жеманно-сентиментальныхъ манеръ и европейскаго покроя платья съ такой яркостью и безо всякихъ прикрасъ глянула на меня во всей своей прелести старая барская матушка-Русь.

Этимъ »Requiem« пропѣлъ художникъ отходную и самому себѣ. Эскизъ даже не былъ еще доведенъ до конца какъ вдругъ совершенно неожиданно Мусатовъ умеръ.

Судьба Мусатова была какой-то странной. Очень долго, кромѣ маленькаго кружка »Московскаго Товарищества«, его не признавали нигдѣ и даже почти не замѣчали, а, замѣтивъ подъ конецъ его жизни, стали ждать отъ его творчества дальнѣйшаго широкаго развитія. Въ Галлереѣ его »При-

* [illegible]

»раки«, четыре эскиза къ фрескамъ »Послѣдній лучъ« »Вѣтеръ«, »Изумрудное ожерелье« и »Requiem«.

Другой художникъ петербургскаго кружка, Александръ Николаевичъ Бенуа (младшій сынъ извѣстнаго архитектора, профессора Николая Леонтьевича и братъ одно время очень популярнаго акварелиста Альберта Бенуа) родился въ Петербургѣ въ 1870-мъ году, учился въ гимназіи Мая и окончилъ въ 1894-мъ году юридическій факультетъ петербургскаго университета.

Еще въ гимназіи, и затѣмъ особенно въ годы университетской жизни А. Н. Бенуа сдѣлался центромъ цѣлаго кружка молодежи, тяготѣвшей къ искусству. Къ кружку этому принадлежали, кромѣ Бенуа: Сомовъ, Философовъ, Бакстъ, Лансере. Къ нему же примкнулъ пріѣхавшій изъ Перми въ университетъ С. П. Дягилевъ, и изъ этого кружка создалась впослѣдствіи группа художниковъ и писателей »Міра Искусства«, произведшаго такой переворотъ въ русской молодой живописи. Одно время Бенуа числился въ Академіи и посѣщалъ ея классы, затѣмъ время отъ времени онъ принимался посѣщать какую-нибудь изъ мастерскихъ въ Парижѣ, но, въ сущности, рѣшительно ни въ какой школѣ не былъ и всецѣло своимъ художественнымъ образованіемъ обязанъ самому себѣ. Быть можетъ, именно поэтому Бенуа и сложился въ такую оригинальную, въ высшей степени любопытную величину. Это не только живописецъ, но настоящій художникъ, человѣкъ искусства въ наиболѣе широкомъ смыслѣ этого слова. Нѣтъ такого вида искусства, которое не было бы ему родственно, не было бы хорошо знакомо и не влекло къ себѣ. Занимаясь живописью, онъ также страстно влюбленъ въ музыку, страстно интересуется театромъ, драмой, оперой, балетомъ и пантомимой. Интересуясь театромъ, декораціями, костюмами и т. д., онъ также страстно любитъ и архитектуру, убранство дворцовыхъ залъ, ихъ старинную мебель, покрывающія эту мебель ткани.... И во всемъ этомъ Бенуа не поверхностный наблюдатель, а серьезный знатокъ, художникъ, влюбленный въ исторію всего, что его интересуетъ, чуткій изслѣдователь, проникающій въ глубину всего изучаемаго.

А такъ какъ жизнь и исторія искусства тѣсно связана съ исторіей вообще, то и въ ней Бенуа тоже серьезно умѣющій во всемъ разобраться изслѣдователь, изучающій каждый вопросъ не по учебнику, а по настоящимъ источникамъ, спеціальнымъ монографіямъ и т. п.

Всесторонне образованный и изумительно работоспособный, А. Н. Бенуа за тринадцать лѣтъ, истекшихъ со времени окончанія имъ университета, сумѣлъ связать свое имя съ цѣлымъ рядомъ художественныхъ созданій, имѣющихъ очень серьезное значеніе. Работая въ »Мірѣ Искусства«, онъ былъ, въ сущности, одной изъ центральныхъ личностей этого дѣла, затѣмъ создалъ и нѣкоторое время редактировалъ журналъ »Художественныя Сокровища Россіи«, былъ преподавателемъ исторіи стилей въ школѣ бар. Штиглица, поставилъ по своимъ эскизамъ на Маріинской сценѣ »Гибель боговъ« и недавно своего сочиненія балетъ »Павильонъ Армиды«; написалъ рядъ интересныхъ картинъ, этюдовъ и эскизовъ, очеркъ исторіи русской живописи для нѣмецкаго изданія »Исторія живописи XIX в.« Р. Мутера, наконецъ, два тома той же исторіи къ русскому переводу Мутера и небольшой очеркъ того же къ »Русской школѣ живописи«, изданной фирмою Голике и Вильборгъ



108. БЕНУА, А. Н. [illegible]

Два тома »Исторіи русской живописи«, приложенной къ русскому переводу Мутера, представляютъ собою капитальный, серьезный вкладъ въ русскую литературу. Это—первая исторія русской живописи, свободно написанная чуткимъ знатокомъ искусства. Написана она горячо и страстно и, можетъ быть, именно поэтому имѣла очень серьезное значеніе для недавняго прошлаго нашей русской художественной жизни. Пламенный поклонникъ новыхъ свободныхъ путей въ искусствѣ, Бенуа

выступилъ смѣлымъ бойцомъ за все, во что онъ такъ искренно вѣрилъ. Отъ этого во многомъ его »Исторія«, быть можетъ, далека отъ того осторожнаго безпристрастія, которое присуще настоящей исторіи, во многомъ написанныя Бенуа страницы напоминаютъ памфлетъ, но именно это-то и драгоцѣнно въ его трудѣ. Въ эпохи, когда отживающее старое еще имѣетъ большую за собой силу, когда у него надо съ бою отнимать одну позицію за другой, въ такія эпохи нельзя писать исторіи. Исторія пишется, когда побѣдители уже забываютъ о своемъ торжествѣ, а побѣжденные спокойно оглядываются на прошлое. А. Бенуа въ своей »Исторіи« — еще не бросившій меча боецъ, и потому у него всего меньше покойнаго безпристрастія какъ разъ на тѣхъ страницахъ, гдѣ онъ касается современниковъ, тѣхъ, кто еще вчера считался высшимъ, безапелляціоннымъ авторитетомъ, кто еще вчера былъ выше всякихъ нападокъ. Но въ то время такъ и нужно было говорить обо всемъ. Нельзя было ничего замалчивать, и Бенуа смѣло говорилъ все, что думалъ. Благодаря этому, его »Исторія« сыграла роль, быть можетъ, даже болѣе серьезную, чѣмъ самъ »Міръ Искусства«. Это была настоящая крѣпостная артиллерія, разбивавшая своими снарядами стѣны, съ которыхъ ѣдкія насмѣшки молодого журнала разгоняли защитниковъ.

До выхода изъ университета Бенуа не думалъ посвятить себя живописи, но успѣхъ его акварелей (въ Галлереѣ очень интересный »Замокъ«, относящійся къ 1895-му году, и »Огородъ« — къ 1896-му) скоро заставилъ его обратить на свою живопись серьезное вниманіе. Извѣстность себѣ, какъ художникъ, Бенуа пріобрѣлъ своими акварелями на различные мотивы Версаля Людовика XIV. Очень часто эти виды съ бесѣдками и чопорными аллеями подстриженныхъ деревьевъ Бенуа населяетъ шутливыми маскарадами и самимъ фигуркамъ короля и придворныхъ придастъ слегка комическій характеръ, что даетъ его акварелямъ своеобразную и большую прелесть. Вообще, вѣкъ пудренныхъ париковъ и расшитыхъ камзоловъ всего болѣе влечетъ къ себѣ Бенуа, и, обращаясь къ русской жизни, онъ тоже рисуетъ комическую сцену Павловскаго плацпарада или смѣшной »Выѣздъ Императрицы Елизаветы на прогулку«....

Въ Галлереѣ Бенуа представленъ акварелями: »Въ Петербургѣ«, »Въ Павловскомъ дворцѣ«, »Кладбище«, »Огородъ«, »Замокъ«, »Король« (сним. на стр. 149-й) и »Оранжереи«.

Къ тому же кружку примыкаютъ племянникъ А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере, и Добужинскій.

Сынъ извѣстнаго скульптора, Евгеній Евгеньевичъ Лансере родился въ 1875-мъ году и, лишившись въ дѣтствѣ отца, выросъ въ Петербургѣ въ семьѣ дѣда своего по матери, вышеупомянутаго архитектора Николая Леонтьевича Бенуа. Уже изъ одного этого легко себѣ представить, въ какой наполненный искусствомъ обстановкѣ пришлось расти будущему художнику. Особенно велико было вліяніе на него дяди, Александра Николаевича, этого выдающагося художника и интереснаго писателя.

Какъ и когда началъ мальчикъ заниматься рисованіемъ, этого ни онъ самъ, ни окружавшие его родные не помнятъ. »Не помню времени, когда бы я не рисовалъ«, — говоритъ о себѣ художникъ. Учиться Лансере началъ во 2-ой Петербургской гимназіи, но вскорѣ серьезно заболѣлъ и долженъ былъ ученіе бросить. Оправившись отъ болѣзни, юноша почувствовалъ, что, кромѣ искусства, ничѣмъ заниматься не можетъ, и, походивъ нѣкоторое время въ классы Общества Поощренія Художествъ, уѣхалъ на нѣсколько лѣтъ въ Парижъ, гдѣ и занялся очень серьезно художественнымъ своимъ образованіемъ. Четыре года онъ усердно посѣщалъ школу извѣстнаго Жюльена, затѣмъ пробылъ нѣкоторое время въ мастерскихъ другихъ художниковъ и, наконецъ, увлекся готикой и задумалъ сдѣлаться архитекторомъ. Въ Бѣлградѣ даже сохраняется первый архитектурный опытъ Лансере. Это кофейня Страхового общества, отдѣланная частью въ стилѣ empire, частью въ духѣ art nouveau. Но въ это время пріѣхалъ въ Парижъ Александръ Николаевичъ Бенуа и убѣдилъ его снова обратиться къ живописи.

Здѣсь же, въ Парижѣ, Лансере впервые выступилъ передъ публикой и какъ иллюстраторъ. Проведя лѣто въ Бретани, гдѣ еще сохранилось много памятниковъ среднихъ вѣковъ, Лансере получилъ предложеніе иллюстрировать бретонскія легенды и съ большимъ успѣхомъ выполнилъ эту работу.

Въ Россіи Лансере появляется впервые на страницахъ »Міра Искусства«, гдѣ ему принадлежала масса надписей, заглавныхъ виньетокъ и вообще такъ-называемой графики. Исполнено все это было съ такимъ изяществомъ, стильностью и умѣніемъ, что Лансере сталъ извѣстностью. На выставкахъ »Міра Искусства« появились и первые рисунки и акварели Лансере.

Нѣкоторыя акварели этой эпохи у Лансере положительно превосходны, такъ много въ нихъ и духа времени, и общаго настроенія. Такова, напримѣръ, акварель съ волнующеюся Невой и Петромъ, вышедшимъ на берегъ молодого города, видъ Цѣпного моста съ каретой, запряженной четверкой лошадей, и т. п. Лансере первому же пришло въ голову дѣлать виды съ уцѣлѣвшихъ мѣстъ стараго Петербурга, которыми затѣмъ такъ увлекся и прославился другой интересный художникъ, Добужинскій.

Въ Галлереѣ двѣ акварели Лансере: небольшой видъ »Никольскаго рынка въ Петербургѣ« и великолѣпный »Выходъ Императрицы Елизаветы Петровны« *

Въ послѣднее время случай далъ Лансере возможность показать себя, какъ исполнителя большихъ фресокъ. Одна изъ этихъ фресокъ въ Москвѣ въ залѣ большой Московской гостинницы и представляетъ пляшущихъ нимфъ и фавновъ.

Мстиславъ Валеріановичъ Добужинскій родился въ 1875-мъ году въ Новгородѣ, дѣтство провелъ въ Петербургѣ, гдѣ тогда служилъ его отецъ, офицеръ, затѣмъ поступилъ въ гимназію въ Вильнѣ и окончилъ въ Петербургѣ курсъ университета по юридическому факультету. Художественнымъ своимъ образованіемъ Добужинскій обязанъ отцу. Затѣмъ онъ учился нѣкоторое время въ классахъ Общества Поощренія Художествъ и недолго въ частной мастерской художника Дмитріева-Кавказскаго, на чемъ и закончилось художественное образованіе Добужинскаго въ Россіи. Дальнѣйшее его развитіе шло уже за границей. Такъ, сильно увлекшись современной живописью во время поѣздки въ Германію въ 1897-мъ году, Добужинскій, по окончаніи университета, на четыре года уѣхалъ въ Мюнхенъ къ Ашбэ и затѣмъ къ Hollosy. Вернувшись въ Россію, Добужинскій сблизился съ Грабаремъ, Александромъ Николаевичемъ Бенуа, Сомовымъ и вообще со всѣмъ молодымъ кружкомъ художниковъ,

сталъ участвовать на выставкахъ »Міра Искусства« и скоро стяжалъ извѣстность, какъ очень интересный рисовальщикъ. Его петербургскіе виды, то съ маленькими домиками, затерянными среди неуклюжихъ городскихъ строеній, то съ остатками петровскихъ и екатерининскихъ построекъ, очень тонко передаютъ своеобразную суховатую красоту этого города. Также хороши его виды Вильно. Вообще, Добужинскій удивительно чувствуетъ городъ съ его обрушивающимся на человѣка гнетомъ. Въ Галлереѣ прекрасный портретъ Добужинскаго »Человѣкъ въ очкахъ« на фонѣ виднѣющагося въ окно унылаго петербургскаго пейзажа.

Къ кружку »Міра Искусства« слѣдуетъ отнести и примкнувшаго къ нему позже Бакста. Еврей по національности, Левъ Самуиловичъ Бакстъ родился въ Гродно въ 1866-мъ году и съ 1883 по 1887 годъ, т. е. четыре года, былъ вольнослушателемъ въ Академіи Художествъ, а затѣмъ тоже самъ занимался своимъ художественнымъ образованіемъ. Первыя работы его были въ духѣ анекдотическихъ жанровъ передвижниковъ, затѣмъ послѣдовало увлеченіе Фортуни и Менцелемъ и, наконецъ, старыми мастерами. Бакстъ хорошій стилистъ, но въ то же время изъ-подъ его кисти вышелъ рядъ интересныхъ и богатыхъ внутреннимъ содержаніемъ портретовъ современныхъ писателей: Розанова (въ Галлереѣ), Андрея Бѣлаго, Зинаиды Гиппіусъ, Ремезова (принадлежатъ »Золотому Руну« и были воспроизведены въ журналѣ).

Въ Галлереѣ, кромѣ портрета Розанова, Бакстъ представленъ еще акварелью »Вечеръ въ Алжирѣ« и акварельнымъ же эскизомъ занавѣса для театра Коммиссаржевской (Элизіумъ).

В. А. СѢРОВЪ.

Валентинъ Александровичъ Сѣровъ, сынъ извѣстнаго композитора, родился въ Петербургѣ въ 1865-мъ году. Мать Сѣрова тоже композиторъ *. Такимъ образомъ, Сѣровъ съ рожденія былъ окруженъ атмосферой, полной музыки, но увлекся не ею, а съ ранняго дѣтства началъ рисовать. Склонность эту онъ унаслѣдовалъ отъ отца, который очень недурно рисовалъ, очень любилъ это дѣлать и сначала даже думалъ посвятить себя не музыкѣ, а живописи.

Сѣрову было всего восемь лѣтъ, когда умеръ его отецъ; мать его уѣхала въ Мюнхенъ доканчивать свое музыкальное образованіе, и мальчикъ очутился въ деревнѣ, въ коммунѣ, которую устроилъ увлекавшійся соціализмомъ кружокъ знакомыхъ Сѣровой. Въ воспоминаніяхъ Сѣрова сохраняется любопытный эпизодъ изъ этого перваго его столкновенія съ чужими людьми.

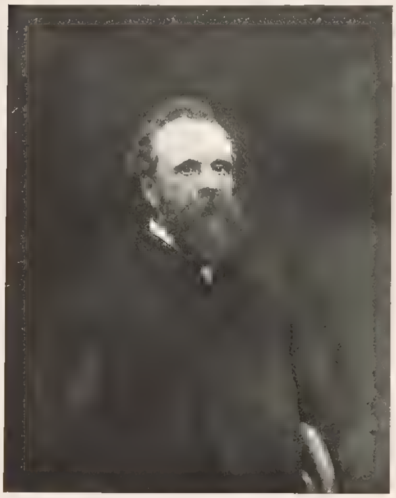
Сразу изъ обстановки обычнаго культурнаго житья мальчикъ попалъ въ атмосферу экспериментовъ, которые производили надъ собой и другъ надъ другомъ увлеченные соціалистическими доктринами люди. Они стремились къ опрощенію и требовали того же отъ ребенка. Его дразнили барченкомъ и усиленно заставляли няньчить деревенскихъ ребятъ, мыть мочалкой грязную посуду въ лохани и т. п. А мальчика, между тѣмъ, тянуло фантазировать, и, отыскивая гдѣ попало клочки бумаги, онъ покрывалъ ихъ лошадками, собаками, стадами оленей и т. п. Рисунки свои ребенокъ очень цѣнилъ. Это были единственныя сокровища его интимной жизни, которою онъ одиноко жилъ въ глухой враждѣ съ окружавшими его взрослыми, очень далекими отъ какого бы то ни было искусства. Члены коммуны, должно быть, иногда умѣли изрядно насолить мальчику, потому что однажды онъ не вытерпѣлъ и въ отместку одной изъ коммунарокъ вырѣзалъ у нея въ пальто изрядную дыру. Мальчика рѣшено было строго наказать, но какъ и чѣмъ? И вотъ, на глазахъ его торжественно и методически на мелкіе кусочки были изрѣзаны его милые олени.

»Страшно было это обидно моему маленькому дѣтскому сердцу,—говоритъ Сѣровъ.—Такъ обидно, что до сихъ поръ вспоминаю этотъ инцидентъ, какъ самую горькую нанесенную мнѣ въ жизни обиду«....

Коммуна просуществовала, однако, не долго и распалась. Нѣкоторые ея члены уѣзжали за границу и отвезли маленькаго художника къ матери въ Мюнхенъ. Здѣсь мать отдала его въ Volksschule и вмѣстѣ съ тѣмъ помѣстила къ извѣстному граверу Кеппингу, который сталъ впервые систематически учить Сѣрова рисованію, но черезъ годъ (въ 1875-мъ году) мать Сѣрова увезла сына съ собой въ Парижъ, гдѣ въ это время жилъ пансіонеромъ академіи Рѣпинъ. Сѣрова была съ нимъ знакома еще въ Петербургѣ, и маленькій Сѣровъ на цѣлый годъ попадаетъ къ Рѣпину въ ученики, пишетъ этюды съ nature morte и копируетъ картины учителя. У Рѣпина бывало много русскихъ: Тургеневъ, Полѣновъ и др. художники; часто по вечерамъ затѣвалось общее рисованіе или чтеніе вслухъ, и въ этой атмосферѣ мальчикъ быстро и не по годамъ сталъ развиваться. Черезъ годъ, однако, пришлось и это бросить. Мать уѣзжала въ Россію и привезла сына прямо въ Абрамцево къ Мамонтовымъ, съ которыми тоже была хорошо знакома черезъ Антокольскаго. Здѣсь мальчикъ нѣкоторое время ничѣмъ не занимается и просто растетъ на деревенскомъ просторѣ среди все тѣхъ же художественныхъ интересовъ, но затѣмъ снова его увозятъ въ Петербургъ и отдаютъ въ нѣмецкій пансіонъ Мая, хотя, впрочемъ, не надолго, такъ какъ мать Сѣрова вышла вторично замужъ, переѣхала съ мужемъ въ Кіевъ, а оттуда въ Москву, и снова возитъ съ собою сына, который, побывавъ во 2-мъ классѣ въ Кіевской гимназіи, оказывается затѣмъ въ 3-мъ классѣ въ одной изъ гимназій въ Москвѣ. Съ науками дѣло шло у Сѣрова довольно плохо. Онъ больше занимался не уроками, а рисованіемъ портретовъ съ учителей, и за это чуть было даже не вылетѣлъ очень быстро изъ гимназіи, а на экзаменѣ въ IV-й классъ провалился съ такимъ торжествомъ, что мать рѣшила сама взять его изъ гимназіи и учить дома. Жившій въ это время въ Москвѣ Рѣпинъ снова поселилъ мальчика у себя и принялся за систематическое обученіе его живописи, а для научныхъ занятій по вечерамъ его стали посылать къ особо нанятому для этого студенту.

* Ею написаны опера »Уріэль Акоста« и др.

Живописью мальчикъ опять сталъ заниматься съ большимъ усердіемъ. Съ утра до сумерекъ онъ копируетъ, пишетъ этюды и скоро даже исполняетъ цѣлый заказъ и зарабатываетъ немного денегъ (за рисунки портретовъ писателей для



109. СѢРОВЪ, В. А. С. М. Тр[illegible]

Румянцевскаго музея). Лѣтомъ съ тѣмъ же Рѣпинымъ Сѣровъ на этюдахъ въ Абрамцевѣ, и въ результатѣ скоро маленькій художникъ усваиваетъ себѣ всѣ пріемы учителя и пишетъ совсѣмъ по-рѣпински.

Такъ дѣло продолжалось до 1880 года, когда Рѣпинъ направилъ пятнадцатилѣтняго Сѣрова въ Петербургъ и просилъ Академію Художествъ, въ виду исключительныхъ способностей юноши, принять его, не смотря на его возрастъ. По рисованію Сѣровъ прекрасно выдержалъ экзаменъ, но по наукамъ оказался недостаточно подготовленнымъ и былъ принятъ вольнослушателемъ. »Науками« же сталъ заниматься опять дома.

Въ первый же годъ головной и фигурный классы были окончены Сѣровымъ, а черезъ два года еще, получивъ единственную серебряную медаль за этюдъ, молодой художникъ рѣшилъ Академію бросить. Хотя Сѣровъ и очень увлекался тамъ Чистяковымъ и многому у него выучился, но въ концѣ концовъ почувствовалъ, что все-таки и этого мало, что недостаетъ какихъ-то новыхъ, болѣе сильныхъ впечатлѣній.

Оставивъ Академію, Сѣровъ уѣхалъ въ Одессу, а затѣмъ въ Мюнхенъ и здѣсь усердно принялся за изученіе и копировку въ Пинакотекѣ старыхъ мастеровъ.

Рядъ послѣдующихъ годовъ проходятъ для Сѣрова тоже либо въ скитаньяхъ, либо въ работѣ надъ тѣмъ или инымъ заказомъ. Нѣкоторое время онъ работаетъ вмѣстѣ съ Остроуховымъ въ его мастерской въ Москвѣ, уѣзжаетъ въ имѣніе фонъ-Дервиза, гдѣ пишетъ съ сестры свой удивительный этюдъ дѣвушки подъ деревомъ (въ Галлереѣ)* и »Прудикъ«, затѣмъ женится и пробуетъ устроиться своимъ хозяйствомъ.

Въ это время (въ концѣ 80-хъ годовъ) имя Сѣрова уже обращаетъ на себя общее вниманіе. На выставкѣ появляется одинъ изъ лучшихъ его портретовъ (В. С. Мамонтовой за покрытымъ бѣлой скатертью столомъ), мастерской этюдъ съ пѣвца Таманьо и т. п. Въ частной оперѣ Сѣровъ тоже работаетъ надъ рядомъ декорацій и пишетъ ихъ съ Коровинымъ и Врубелемъ. Около того же времени Кончаловскій затѣваетъ изданіе Лермонтовскихъ сочиненій, и въ иллюстрированіи ихъ Сѣровъ принимаетъ дѣятельное участіе.

Наконецъ, художникъ дѣлается извѣстнымъ и при Дворѣ. Поводомъ къ этому былъ заказъ, съ которымъ въ 1893-мъ году Харьковское дворянство обратилось къ Сѣрову. По поводу избавленія Августѣйшей Семьи отъ несчастія при Боркахъ дворянство захотѣло поставить въ своемъ собраніи большой портретъ всей Царской Семьи, и Сѣровъ отнесся къ заказу съ большой серьезностью. Онъ отказался писать, какъ это обыкновенно дѣлается, по фотографическимъ снимкамъ и настоялъ, чтобы ему доставили возможность написать съ натуры Августѣйшихъ Дѣтей и Государыню, а Государя хотя бы дали видѣть въ подходящихъ условіяхъ. Все это Сѣрову устроили, и, когда изъ-подъ кисти его вышла цѣлая, прекрасно написанная картина съ очень похожими портретами, Сѣровъ былъ замѣченъ при Дворѣ и Государь Николай II-й заказалъ ему портреты: Свой и своего Отца, послѣ чего Сѣровъ былъ приглашенъ и къ составленію коронаціоннаго альбома, для котораго, однако, успѣлъ закончить только акварель Муропомазанія*, а затѣмъ отказался отъ этой работы.

Въ 1898-мъ году Товарищество Передвижниковъ выбрало Сѣрова своимъ членомъ, но симпатіи его уже тяготѣли къ другому теченію, и съ основаніемъ »Міра Искусства« Сѣровъ одинъ изъ первыхъ порвалъ съ передвижниками и примкнулъ къ новому кружку, на выставкахъ котораго и появляется рядъ портретовъ, говорящихъ уже о полномъ расцвѣтѣ таланта. Это были портреты: Великаго Князя Павла Александровича въ кирасѣ и парадной формѣ конно-гвардейскаго полка и съ рядомъ стоящей лошадью, очень простой и интимный портретъ Государя, изображеннаго въ домашней тужуркѣ, портретъ г-жи С. М. Боткиной, княгини и молодого князя Юсуповыхъ, Великихъ Князей: Михаила Николаевича и Георгія Михаиловича, портретъ дѣтей художника (теперь въ музеѣ Александра III-го въ Петербургѣ) и жены (въ Галлереѣ), трогательный этюдъ съ г-жи Обнинской съ зайчикомъ, котораго она прижимаетъ къ своей щекѣ, и т. п. Все это были созданія, ставившія Сѣрова на положеніе перваго современнаго русскаго портретиста. Нѣкоторые изъ этихъ портретовъ появились скоро и за границей на выставкахъ Secession'а, что создало Сѣрову извѣстность и тамъ. Его приглашаетъ въ свои члены Secession, а на Парижской всемірной выставкѣ онъ получилъ за рядъ выставленныхъ работъ даже высшую награду (grand prix). Затѣмъ уже на выставкахъ »Союза« появляются написанные Сѣровымъ портреты: Остроухова, дѣтей Боткиныхъ, г-жъ Лосевой и Карзинкиной, Шаляпина, артистокъ Ермоловой и Федотовой, Михаила Абрамовича Морозова, г-жи Гиршманъ, Леонида Андреева, и т. д., цѣлая серія современниковъ живыми и полными содержанія образами, прошедшая передъ нашими глазами, цѣлая коллекція если не типовъ, то характерныхъ человѣческихъ личностей. Великолѣпная сочная живопись чередуется у Сѣрова на этихъ портретахъ съ широкимъ смѣлымъ или, на-

[illegible]

Прекрасный эскизъ … собраніи И. С. Остроухова



Портретъ композитора Н. А. Римскаго-Корсакова



[illegible]

оборотъ, едва намѣченнымъ и едва тронутымъ акварелью рисункомъ углемъ или карандашомъ; но, главное, за красивой живописью и удивительнымъ сходствомъ этихъ портретовъ въ нихъ всегда есть еще что-то большее, есть удивительно схваченная психологія даннаго лица, какая-то ярко выраженная характерная его черта. Это не только портреты, это цѣлые приговоры проницательнаго, тонкаго наблюдателя, такъ что по этимъ портретамъ иногда можно узнать человѣка лучше, чѣмъ проведя съ нимъ нѣсколько часовъ въ жизни. Почти всегда портретъ Сѣрова въ душевномъ складѣ своей модели дѣлаетъ какое-нибудь открытіе, создаетъ какой-то синтезъ, и создаетъ его такъ тонко, что ни о какомъ подчеркиваніи или тенденціи даже и мысли не приходитъ въ голову. Часто это внутреннее содержаніе Сѣровскихъ портретовъ сливается въ нихъ съ красиво задуманнымъ внѣшнимъ образомъ какого-нибудь обобщенія, и это дѣлаетъ многія изъ созданій Сѣрова не только прекрасными портретами, но и великолѣпными картинами. Княгиня Юсупова на своемъ портретѣ превращается въ красивую маркизу, окруженную атмосферой утонченно изящнаго, но холоднаго большого свѣта; г-жа Боткина кажется какой-то восточной принцессой Сіама, сохраняющей вокругъ себя въ своемъ европейскомъ одѣяніи и его краскахъ красоту Востока и азіатской роскоши; его »Дѣти« тоже не индивидуализированный портретъ, по этому портрету можно написать цѣлый этюдъ о жизни дѣтской души. Портреты Сѣрова—это цѣлые разсказы талантливаго художника о встрѣченныхъ имъ въ жизни людяхъ.

На ряду съ портретами, Сѣровъ время отъ времени выставляетъ и превосходные пейзажи, удивительно передающіе настроеніе хмурой глухой осени съ пасущимися на задворкахъ взъерошенными крестьянскими кляченками, задумчивость тихихъ прудовъ съ нависшими надъ водой деревьями, ослѣпительную бѣлизну русской зимы и т. п. Всѣ эти созданія носятъ характеръ этюдовъ, т. е. тѣхъ же портретовъ съ натуры, но тоже всегда глубоко прочувствованной и понятой до чрезвычайности тонко.

Благодаря этому характеру большинства работъ Сѣрова, у многихъ сложилось мнѣніе, что это живописецъ, мало способный къ художественному вымыслу. Даже самъ Сѣровъ, говоря о своей академической жизни, замѣчаетъ, что всегда эскизы ему плохо удавались и его не занимали, что всегда наслажденіемъ для него было писать только съ натуры. Однако, въ этомъ сказывается вовсе не бѣдность у Сѣрова художественнаго вымысла. Да, это художникъ-реалистъ. Фантастическій вымыселъ, быть можетъ, дѣйствительно, чуждъ Сѣрову, но художественное творчество его тѣмъ не менѣе огромно. Не только всѣ портреты Сѣрова, но и его этюды всегда запечатлѣны этимъ творчествомъ. Это не только передача на полотнѣ того, что было передъ глазами художника, это постиженіе и передача всего его художественнаго смысла. Правда, для того, чтобы Сѣровъ принялся за картину, ему нуженъ всегда какой-то внѣшній стимулъ, но какъ только является этотъ стимулъ, такъ изъ-подъ кисти Сѣрова выходятъ превосходныя вещи.

Однимъ изъ такихъ стимуловъ было для него роскошное, предпринятое генераломъ Кутеповымъ изданіе »Царской охоты«. Кутеповъ заказалъ для этого изданія Сѣрову рисунки, и Сѣровъ написалъ три превосходныхъ акварели съ Императоромъ Петромъ II-мъ и Елисаветой Петровной на псовой охотѣ, Императрицей Екатериной II-ой, ѣдущей на охоту, и Петромъ I-мъ, забавляющимся неуклюжимъ свалившимся съ коня бояриномъ на охотѣ съ борзыми. Въ этихъ акварелях Сѣровъ не уступаетъ знаменитому Менцелю и въ то же время такъ удивительно чувствуетъ Россію каждой данной эпохи, что ему могутъ позавидовать самые авторитетные жанристы и историки.

Въ послѣднее время Сѣровымъ созданъ, также вызванный заказомъ, превосходный »Петръ I«, находящійся въ Галлереѣ и воспроизведенный на 74-й (дополнительной) геліогравюрѣ.

Въ этой превосходной темперѣ Сѣровымъ удивительно передана и какая-то нереальность этихъ движущихся по отмели фигуръ далекаго прошлаго, какая-то историческая греза, и въ то же время съ такою силою выражена мощь бурной натуры царственнаго исполина, что картина даетъ для его характеристики не меньше иной монографіи. Такъ же удивительно были нарисованы Сѣровымъ и нѣкоторыя иллюстраціи къ Пушкину. Его рисунокъ »Зимней дороги« съ туманными силуэтами саней и ямщика—это цѣлая, полная поэзіи страница о жизни русскаго человѣка, затеряннаго въ безконечныхъ снѣгахъ степей.

Вообще, Сѣровъ одна изъ крупнѣйшихъ величинъ русскаго молодого искусства и притомъ человѣкъ, умѣющій твердо и смѣло стоять за него не только въ своихъ произведеніяхъ, но и въ самой жизни. Неспособный идти ни на какой компромиссъ, Сѣровъ сумѣлъ завоевать себѣ завидное, независимое положеніе и среди художниковъ, и въ Московскомъ училищѣ живописи, въ которомъ состоялъ руководителемъ натурнаго класса. Разорвавъ съ передвижниками, онъ отказался отъ компромисса съ ними и тогда, когда »обновленная« Академія предложила ему занять мѣсто одного ушедшаго профессора.



110. СѢРОВЪ, В. А. »Дѣвушка«.

Въ Галлереѣ цѣлый рядъ превосходныхъ произведеній Сѣрова: портреты Сергѣя Михайловича Третьякова, Лѣскова, композитора Римскаго-Корсакова (геліогравюра 72-я) и И. Левитана, »Дѣвушка«, освѣщенная солнцемъ (сним. на

стр. 153-й) «Шло», два пейзажа, двѣ акварели и «Петръ I-й» (геліогравюра 74-я).

Другой интересный современный портретистъ — Бразъ.

Радомскій еврей, Іосифъ Эммануиловичъ Бразъ родился въ 1873-мъ году и въ Академіи былъ вольнослушателемъ всего одинъ годъ, съ 1895 по 1896-й годъ.

Въ живописи Браза много вліянія Рѣпина, но еще больше западныхъ мастеровъ и, благодаря красивой живописи, его работы всегда представляли на выставкахъ извѣстный интересъ.

Въ Галлереѣ написанные имъ портреты А. П. Чехова и Мартыновой и акварель »Сѣрый [illegible]

Ф. А. МАЛЯВИНЪ.

Филиппъ Андреевичъ Малявинъ родился въ 1869 г. въ бѣдной крестьянской семьѣ въ селѣ Казанкѣ, Бузулукскаго уѣзда Самарской губерніи. Съ малыхъ лѣтъ церковные образа какъ-то странно влекли его къ себѣ и возбуждали въ немъ желаніе писать такихъ же святыхъ, двунадесятые праздники, Божію Матерь и Самого Господа Іисуса. Чѣмъ попало, углемъ, карандашомъ или малярной краской мальчикъ сталъ самоучкой срисовывать эти изображенія, но скоро почувствовалъ, что выходитъ далеко не то, что надо. Гдѣ и какъ пишутъ образа, онъ, конечно, не зналъ, а такъ какъ попадавшіе въ деревню образки со стараго Аѳона были какіе-то особенные и болѣе всего интересовали мальчика, то онъ и рѣшилъ, что нигдѣ ему не выучиться такъ писать образа, какъ на Аѳонѣ, и сталъ проситься вмѣстѣ съ богомольцами туда.

Рисованіе мальчика, очевидно, производило впечатлѣніе на его родныхъ и вообще однодеревенцевъ, такъ какъ стремленіе его сдѣлаться живописцемъ встрѣтило въ себѣ сочувствіе: съ грѣхомъ пополамъ его снарядили и, въ самомъ дѣлѣ, отпустили на Аѳонъ.

Мальчику было въ это время уже лѣтъ 14, прирожденное художественное чутье было въ немъ уже значительно развито и на Аѳонѣ ожидало его, разумѣется, горькое разочарованіе. Не только не было здѣсь широко поставлено иконописанія, которое рисовала Малявину его фантазія, но и всѣ разсылаемые съ богомольцами по Россіи образа получались сюда изъ той же Россіи, а въ небольшой монастырской живописной дѣло шло такъ плохо, что даже самоучкѣ Малявину тамъ обрадовались. Дали ему кисти и краски, и когда онъ скопировалъ данный ему на пробу образъ, то ему даже не повѣрили, что онъ самоучка. Юноша понялъ, что онъ ошибся. Учиться на Аѳонѣ было нечему, но на обратную дорогу денегъ не было, волей-неволей пришлось принять послухъ и на время закабалиться въ одномъ изъ монастырей.

Освоившись быстро со всѣми пріемами иконописанія, Малявинъ горячо принялся за работу, но тутъ встрѣтилась новая бѣда: монастырь требовалъ отъ него точнаго списыванья съ установленныхъ образцовъ, а Малявина неудержимо тянуло писать по-своему. Даютъ юношѣ скопировать образъ, а онъ передѣлываетъ его на свой ладъ, даютъ другой, а онъ и его измѣняетъ до неузнаваемости. Должно быть, однако, работа Малявина производила впечатлѣніе въ монастырѣ, потому что въ концѣ концовъ его оставили въ покоѣ и дали ему даже расписать цѣлую стѣну въ одной церковкѣ (къ сожалѣнію, скоро сгорѣвшей). Такъ тянулось дѣло цѣлыхъ четыре года, и, наконецъ, Малявина вызвали въ Россію для вынутія жеребья по отбыванію воинской повинности. Между тѣмъ, какъ разъ въ это время на Аѳонъ заѣхалъ скульпторъ и преподаватель Академіи Художествъ Беклемишевъ. Вотъ что говоритъ онъ въ своихъ любезно сообщенныхъ мнѣ воспоминаніяхъ объ этомъ посѣщеніи Аѳона

»Въ декабрѣ 1891 г., возвращаясь изъ Парижа, я заѣхалъ на Аѳонъ съ спеціальною цѣлью увидѣть тѣхъ настоящихъ подвижниковъ, которые, спасаясь отъ міра, годами живутъ въ пещерахъ. Прожилъ я на Аѳонѣ полтора мѣсяца, въ монастырѣ св. Пантелеймона. Интересовала меня, разумѣется, не показная сторона жизни монаховъ, но я чувствовалъ себя все-таки подъ строгимъ надзоромъ и видѣлъ только то, что мнѣ хотѣли показать. Выйти изъ этого положенія мнѣ помогло слѣдующее обстоятельство. Въ монастырѣ была школа рисованія, т. е. было только помѣщеніе, обильно снабженное всѣми матеріалами, но ничего, сколько-нибудь организованнаго, въ немъ не было. Я предложилъ старцамъ наладить и повести ихъ школу, и предложеніе мое сейчасъ же очень охотно было принято. Занятія въ школѣ пошли успѣшно, и у монаховъ я сталъ своимъ человѣкомъ, молодежь же, которую я началъ учить, отнеслась ко мнѣ прямо съ трогательной преданностью.

»Скоро я уже зналъ все, что дѣлается въ монастырѣ, зналъ, какъ и чѣмъ онъ живетъ. И вотъ, однажды, осматривая работы во вновь построенной церкви, я очень похвалилъ одно написанное на стѣнѣ изображеніе какого-то святаго. Въ тотъ же вечеръ ко мнѣ въ келію постучался іеромонахъ, отецъ Гавріилъ, и сообщилъ, что понравившійся мнѣ образъ — работа его духовнаго сына и воспитанника Филиппа Малявина, и что Филиппъ этотъ юноша необыкновенный. Тутъ же предложилъ онъ посмотрѣть другія работы самоучки-художника, и я, дѣйствительно, былъ ими пораженъ.

»Изъ набросковъ и этюдовъ Малявина, принесенныхъ мнѣ отцомъ Гавріиломъ, для меня было совершенно ясно, что это огромный талантъ. Въ особенности поразилъ меня маленькій этюдъ моря, который и теперь хранится у меня. Онъ отличался правдивостью красокъ, изумительно вѣрнымъ рисункомъ и перспективой волнъ. Сдѣлать такой этюдъ могъ только опытный мастеръ *.

»Въ этотъ же вечеръ рѣшена была участь Малявина, и съ трогательнымъ волненіемъ отецъ Гавріилъ передалъ мнѣ заботы о его дальнѣйшей судьбѣ

»Въ февралѣ я вернулся въ Петербургъ, а въ мартѣ монахъ съ Пантелеймоновскаго подворья доставилъ ко мнѣ Филиппа Малявина.

»Сначала мнѣ хотѣлось поручить воспитаніе его В. М. Васнецову, но это не удалось, и тогда я рѣшилъ всецѣло за-

* Дѣйствительно, смотря на этотъ маленькій этюдъ съ синими волнами и залитыми солнцемъ прибрежными скалами, не вѣришь, чтобы это была работа самоучки. Кажется, что передъ глазами набросокъ настоящаго законченнаго художника. [illegible]

няться имъ самъ. Заинтересованный Малявинымъ, графъ Ив. Ив. Толстой выхлопоталъ ему у Великаго Князя Владиміра Александровича изъ его собственныхъ средствъ стипендію, и молодой человѣкъ поселился у меня. Тогда я еще не былъ женатъ, и мы, т. е. я, Малявинъ и вскорѣ еще одинъ взятый мною на воспитаніе талантливый юноша крестьянинъ Богатыревъ (теперь крупный скульпторъ), зажили дружною семьей. Тогдашнюю жизнь нашу я вспоминаю всегда съ хорошимъ, радостнымъ чувствомъ.

»Интересный юноша былъ Ф. А. Малявинъ. Попалъ онъ въ монастырь 14-ти лѣтъ и съ тѣхъ поръ внѣшняя жизнь его не коснулась, такъ какъ провелъ онъ въ монастырѣ почти всѣ послѣдующія 6 лѣтъ. Одаренный недюжиннымъ пытливымъ умомъ, онъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ жизни былъ совершеннымъ ребенкомъ. Приходилось всему учить его съ азовъ. Надо было отучать и отъ всѣхъ монастырскихъ навыковъ. Впрочемъ, первое правило монастырской жизни, полное подчиненіе своей воли волѣ старшихъ, было у Малявина больше наружное. Отличительной чертой его характера и тогда была большая самостоятельность. Обо всемъ и тогда уже было у него свое собственное мнѣніе, до всего онъ доходилъ самъ. Быстрое соображеніе помогало ему по одному намеку понимать вопросъ и дѣлать свой выводъ. Все жадно его интересовало и въ особенности поражало все, что онъ узнавалъ изъ области науки. Когда насъ посѣщалъ мой пріятель астрономъ Гонскій, у нихъ съ Малявинымъ завязывались безконечные разговоры, и меня часто поражало, какіе смѣлые и вѣрные выводы дѣлалъ иногда Малявинъ изъ того, что сообщалъ ему астрономъ.

»Но возвращаюсь къ художественной жизни Малявина. Итакъ, въ 1892-мъ году онъ поступилъ вольнослушателемъ въ Академію, и занятія его пошли здѣсь съ изумительнымъ успѣхомъ. Ни одинъ его рисунокъ не получалъ другихъ №№, кромѣ 1-аго или 2-ого, такъ что въ одинъ годъ онъ прошелъ головной классъ и фигурный, а черезъ годъ окончилъ и натурный. Въ два года онъ совладалъ съ тѣмъ, что люди съ большими способностями одолѣваютъ года въ четыре. Черезъ два года пребыванія въ Академіи это былъ уже законченный художникъ, уже выставлялъ на передвижной выставкѣ и смѣло могъ получить званіе; но въ 1894 году реформа Академіи привлекла въ нее новыя силы, въ числѣ руководителей высшаго училища оказался Рѣпинъ, и Малявинъ рѣшилъ остаться въ Академіи, чтобы работать у Рѣпина въ мастерской. Черезъ два года, однако, онъ рѣшилъ и эту мастерскую оставить и выставилъ на выпускной экзаменъ своихъ знаменитыхъ »Бабъ«. Какъ ни была Академія знакома со смѣлостью своего выученика, какъ ни была она готова ко всякой съ его стороны экстравагантности, но картина все-таки ошеломила профессорскій синклитъ. Рядомъ съ обычными конкурсными работами это былъ какой-то nonsens, нѣчто совершенно несоизмѣримое. Совѣтъ картину отвергъ и заграничной командировки Малявину не далъ«.

Вмѣсто Малявина за границу скоро поѣхала сама эта картина, такъ какъ устройство русскаго художественнаго отдѣла попало тогда въ руки людей, которые смотрѣли на задачи искусства очень широко. Картина Малявина появилась на всемірной выставкѣ и здѣсь, какъ извѣстно, была признана самымъ выдающимся произведеніемъ во всемъ русскомъ отдѣлѣ, а затѣмъ Венеція купила ее для своей Академіи новаго искусства.

Какъ могла сдѣлать Академія Художествъ такой промахъ? Повидимому, въ корнѣ его лежало какое-то странное недоразумѣніе. Совѣтъ профессоровъ почему-то требовалъ отъ програмной картины непремѣнно ученическаго преклоненія



111. МАЛЯВИНЪ, Ф. А. Этюдъ крестьянской дѣвушки.

передъ установленными пріемами и хотѣлъ оцѣнивать программу не просто, какъ художественное произведеніе, а непремѣнно, какъ ученическую картину, въ которой прежде всего должно быть показано, какъ проникся ученикъ именно всѣмъ тѣмъ, чему его такъ старательно учили. Съ этой же точки зрѣнія картина, дѣйствительно, не выдерживаетъ критики, потому что это было смѣлое созданіе художника, прокладывающаго свою новую дорогу. Картина доказывала, что Малявинъ взялъ у Академіи только то, что было ему нужно, и отринулъ остальное. Академія же увидала въ этомъ преступное вольнодумство и не простила его Малявину. Исторія, впрочемъ, довольно обыкновенная.

Въ картинѣ, подъ ярко свѣтящимъ солнцемъ, нѣсколько бабъ въ красныхъ сарафанахъ съ веселымъ хохотомъ переругивались съ кѣмъ-то, не виднымъ зрителю (картина такъ и называлась одно время »Смѣхъ«). Написана она была виртуозной бравурно-широкой манерой и твердою кистью большого мастера. Въ сравненіи съ ея техникой широкая манера рѣпинскаго письма казалась слабой и блѣдной. Картина походила на эскизъ, быстро набросанный какимъ-то великаномъ и колоссальною кистью въ ладонь шириною. Краски въ картинѣ были ослѣпительно ярки и сверкали, не нарушая

общей гармоніи тона; свѣта и воздуха была масса. Главное же, удивительно много было чего-то настоящаго русскаго, какого-то грубаго ухарства дикарей. Минутами казалось, что крѣпкое русское словцо повисло въ воздухѣ надъ этими расходившимися бабами. И эта Русь была вовсе не въ техникѣ письма, не въ пріемахъ живописи. Она была глубоко зачерпнута въ самомъ содержаніи картины, въ какомъ-то стоящемъ за нею смыслѣ. По своей внѣшности картина была нѣчто скорѣе родственное Цорну, и это дѣлало ее еще болѣе чуждой, еще болѣе непонятной для синклита академическихъ профессоровъ. Какъ бы то ни было, но всякія отношенія между Малявинымъ и Академіей порвались, и Малявинъ становится постояннымъ участникомъ протестующей выставки »Міра Искусства«, затѣмъ »36« и »Союза«. Здѣсь постепенно появляется нѣсколько отлично написанныхъ Малявинымъ большихъ портретовъ, этюды съ деревенскихъ мужиковъ и женщинъ и цѣлый рядъ характерныхъ Малявинскихъ »Бабъ«. На полотнѣ всегда было одно и то же. Одна, двѣ, иногда три колоссальныхъ бабы больше натуральной величины. Ихъ фигуры рисовались на фонѣ пейзажа, похожаго на яркій коверъ изъ перепутавшихся бѣлыхъ, ярко-зеленыхъ и фіолетовыхъ мазковъ, или же за ними въ темнотѣ страннаго мрака сверкали пятна огненно-красныхъ и желтыхъ потоковъ. Сливаясь съ ними въ ослѣпительно яркія, красивыя сочетанія, въ одѣяніи бабъ струились такія же яркія краски синихъ сарафановъ съ кроваво-красными цвѣтами, ярко-зеленые и желтые платки, и среди этой фантасмагоріи красокъ на зрителя глядѣли загадочно неподвижныя грубыя лица. Иногда этимъ бабамъ и ихъ лицамъ придавалось опредѣленное, осмысленное выраженіе; онѣ плясали три въ рядъ или одна что-то нашептывала другой, но это всегда имѣло какой-то случайный, побочный характеръ. Очевидно, что весь интересъ для Малявина въ краскахъ, въ самой живописи и въ чемъ-то еще, не поддающемся словесному опредѣленію, въ какомъ-то содержаніи, ясномъ для глаза, но трудно переводимомъ на языкъ словъ.

Въ этихъ бабахъ, въ ихъ колоссальныхъ размѣрахъ всегда чувствуется какая-то особенная мощь. Смотря на нихъ, вѣришь, что эти женщины могли рожать на свѣтъ богатырей. Въ нихъ чувствуешь большую силу, и въ этой силѣ чувствуешь большую красоту. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, сколько въ нихъ грубаго и варварскаго! Въ сверкающихъ во мракѣ фона огненныхъ потокахъ, въ этихъ грубыхъ фанфарахъ ярко-оранжевыхъ и синихъ, фіолетовыхъ и зеленыхъ тоновъ есть что-то, заставляющее думать о заревѣ пожаровъ, о крови преступленій, о темномъ мракѣ вѣдовства. И въ то же время въ картинахъ нѣтъ ничего, опредѣленно говорящаго объ этомъ. Онѣ, какъ аккорды какой-то дикой, но обаятельной музыки мѣдныхъ трубъ, будятъ въ душѣ цѣлый строй ощущеній, переходящихъ въ строй мыслей, и это дѣлаетъ картины Малявина всего болѣе значительными, всего болѣе выдвигаетъ въ нихъ элементы какого-то грядущаго искусства.

Въ послѣдней картинѣ Малявина »Вихрь«, находящейся въ Галлереѣ, тѣ же колоссальныя бабы заполняютъ своими красными сарафанами все полотно. Захваченныя вихремъ пляски или порывомъ налетѣвшаго вѣтра, ткани ихъ малиново-красныхъ и зеленыхъ одѣяній, дѣйствительно, точно струятся въ какомъ-то вихреобразномъ движеніи, и снова—впечатлѣніе громадной, стихійной, варварской и страшной силы.

Въ Галлереѣ, кромѣ »Вихря«, написанный Малявинымъ »Этюдъ крестьянской дѣвушки« (сним. на стр. 155-й), другой, такой же, и »За книгой«.

М. А. ВРУБЕЛЬ.

Загадочной, оригинальной личностью стоитъ въ русскомъ молодомъ искусствѣ Врубель.

Сынъ офицера военно-юридическаго вѣдомства*, Михаилъ Александровичъ Врубель родился въ г. Омскѣ, въ 1856 г., гдѣ тогда служилъ его отецъ, съ дѣтства много и совершенно самостоятельно рисовалъ и, будучи на юридическомъ факультетѣ въ Петербургскомъ университетѣ, даже исполнилъ рядъ иллюстрацій къ »Аннѣ Карениной« настолько хорошо и интересно, что видѣвшіе эти рисунки отзываются о нихъ съ большой похвалой**.

Только по окончаніи университета Врубель рѣшается заняться своимъ систематическимъ художественнымъ образованіемъ и поступаетъ вольнослушателемъ въ Академію. Поступавшій туда же въ это время (1880 г.) В. А. Сѣровъ разсказываетъ, что на вступительномъ экзаменѣ его прямо поразилъ рисунокъ Врубеля, быть можетъ, еще во многомъ и невѣрный, но какой-то особенно нарядный. Своеобразная манера, уже тогда немножко напоминавшая мозаику, была такъ интересна, что Сѣровъ сейчасъ же познакомился и сблизился съ Врубелемъ. Точно также обратилъ на Врубеля вниманіе и Чистяковъ, которому, какъ увидимъ ниже, Врубель былъ затѣмъ многимъ обязанъ. Особенно нравились Чистякову акварели, которыя дѣлалъ Врубель. Классные рисунки Врубеля тоже были настолько оригинальны и красивы, что смотрѣть ихъ не разъ сходилась вся Академія, и понятно, что при такихъ условіяхъ Врубель быстро подвигался впередъ: года черезъ два былъ уже въ натурномъ классѣ, а черезъ два еще получилъ установленныя малыя медали, но затѣмъ, по приглашенію археолога Прахова, бросилъ Академію и уѣхалъ въ Кіевъ расписывать церковь Кирилловскаго монастыря. Объ этомъ періодѣ жизни Врубеля многое сохранилось въ воспоминаніяхъ А. М. Прахова, и я привожу ихъ въ томъ видѣ, какъ они сообщены мнѣ самимъ авторомъ.

. . »Когда мнѣ поручено было реставрировать церковь Кирилловскаго монастыря въ Кіевѣ, мнѣ понадобился хорошій помощникъ, художникъ, обладающій вкусомъ и способный проникнуться духомъ Византіи. Помня всегдашнее доброжелательное ко мнѣ отношеніе Чистякова, я пошелъ къ нему за совѣтомъ и въ дверяхъ его квартиры увидалъ выходящаго бѣлокураго господина, съ которымъ Чистяковъ очень дружески прощался. Когда я высказалъ Чистякову причину моего посѣщенія, онъ засмѣялся и сказалъ:

»Вы только что встрѣтили того, кто вамъ нуженъ. Это молодой художникъ Врубель. Это именно то, что вы ищете.

* Въ біографич. замѣткѣ о Врубелѣ, помѣщенной въ »Мірѣ Искусства«, говорится что предки Врубеля были сосланные въ Сибирь поляки. Однако, сестра М. А. Врубеля совершенно это отрицаетъ. Фамилія Врубеля, дѣйствительно, польская, но всѣ Врубели, о которыхъ семья имѣла свѣдѣнія, были служилыми людьми. Одинъ изъ нихъ былъ атаманомъ Астраханскаго казачьяго войска, другой командовалъ военнымъ портомъ и т. д.

** Одно время, когда семья жила въ Петербургѣ, Врубель посѣщалъ школу Общ. Поощрен. Худ., но тогда Врубелю было всего восемь лѣтъ.

Образованный и очень талантливый человѣкъ, способный увлечься вашимъ дѣломъ«. — На другой же день Врубель былъ у меня. Я предложилъ ему взять матеріалы по византійской живописи и сдѣлать эскизъ Благовѣщенія. Результатъ превысилъ всѣ мои ожиданія, и весною 1884-го года, оставивъ Академію, Врубель уѣхалъ со мною въ Кіевъ.

»Туда же пріѣхала изъ-за границы моя семья, я нашелъ за Кирилловскимъ монастыремъ въ городскомъ лѣсу остатки построеннаго Потемкинымъ для Екатерины загороднаго дома съ превосходнымъ видомъ на Кіевъ (такъ называемую Кинь-Грусть), нанялъ тамъ дачу и мы зажили одной дружной семьей. Съ 6-ти часовъ утра Врубель и я уже уѣзжали или уходили на работу и возвращались только къ 7-ми час. вечера. Помогали намъ въ работѣ: Пимоненко, Селезневъ, одинъ совсѣмъ простой казакъ Гайдукъ и еще кой-кто. Возвратясь домой, я чувствовалъ себя совершенно разбитымъ и могъ только дремать въ креслѣ, но Врубель и тутъ не унимался. Весь вечеръ онъ или рисовалъ насъ всѣхъ въ альбомъ, или набрасывалъ эскизы. По праздникамъ опять-таки мы работали надъ тѣми же эскизами въ краскахъ, и Врубель очень скоро успѣлъ написать (совершенно вновь) Сошествіе Св. Духа надъ хорами, затѣмъ ангеловъ въ южномъ отдѣлѣ и ангеловъ съ жезлами надъ входомъ на хоры. Для многаго мы же сами были и натурщиками. Позировали и я и мои семейные. Къ осени всѣ главныя работы были закончены, и я былъ въ такомъ восторгѣ отъ Врубеля, что рѣшилъ сдѣлать ему новый пріятный заказъ. Я предложилъ ему взять 1200 руб., уѣхать въ Италію и тамъ написать четыре образа для иконостаса. Врубель съ увлеченіемъ схватился за эту мысль, сейчасъ же собрался, уѣхалъ и застрялъ въ Венеціи. Одно за другимъ приходили отъ него письма съ чудными набросками акварелью и восторженными описаніями, а затѣмъ къ веснѣ вернулся и онъ самъ съ четырьмя написанными на цинкѣ превосходными образами, поразившими меня красотой своего тона (особенно образъ Спасителя).....

»Съ окончаніемъ работъ въ Кирилловской церкви передо мною открылось обширное поле для новыхъ изысканій. Мнѣ предстояло руководить созданіемъ Владимірскаго собора. Дѣло это я, какъ извѣстно, отдалъ въ руки В. М. Васнецова, а вмѣстѣ съ нимъ работали въ храмѣ Нестеровъ, Сведомскій и кой-кто еще. Съ Врубелемъ въ это время у меня произошла размолвка на почвѣ чисто личныхъ отношеній, и мы не видались. Въ 1886-мъ году я долженъ былъ снова уѣхать на Востокъ для дополнительныхъ изысканій и о Врубелѣ тоже долгое время никакихъ свѣдѣній не имѣлъ, и только въ 1887-мъ году, когда работы въ соборѣ были уже въ полномъ ходу, Врубель пришелъ ко мнѣ съ сконфуженнымъ видомъ и съ вопросомъ, не возьму ли я его опять работать вмѣстѣ съ собой.

»Я предложилъ ему совершенно самостоятельно расписать арки противъ входа. Я понималъ всю своеобразность таланта Врубеля и хотѣлъ дать ему такую работу, гдѣ онъ былъ бы всего менѣе стѣсненъ общимъ планомъ и характеромъ росписи.

»Здоровье мое въ это время значительно разстроилось, и я уѣхалъ въ Крымъ, а когда я вернулся, часть работы была уже закончена Врубелемъ, и я снова былъ въ несказанномъ восторгѣ отъ оригинальности и красоты того, что онъ сдѣлалъ. Это была арка съ орнаментомъ изъ колосьевъ и хвои, и это была уже не Византія. Это было что-то невиданное и новое. Какая-то очаровательная сказка, и вмѣстѣ съ тѣмъ все сдѣланное Врубелемъ удивительно гармонировало и съ Византіей и съ тѣмъ русскимъ ея толкованіемъ, которое чувствовалось въ остальномъ храмѣ. Въ работѣ Врубеля чуялось уже начало какой-то »берендеевщины«, какъ выразился одинъ изъ посѣтившихъ насъ восторженныхъ поклонниковъ русской старины.....

»Ко времени окончанія работъ въ соборѣ Врубель сталъ проявлять значительныя странности. Онъ то горячо, не покладывая рукъ, работалъ, то вдругъ все бросалъ и цѣлыми днями неизвѣстно гдѣ пропадалъ, сталъ пить и то затѣвалъ цѣлый рядъ картинъ, то сейчасъ же переписывалъ начатое на что-нибудь другое. Однажды приходитъ Васнецовъ, говоритъ о написанномъ Врубелемъ удивительномъ эскизѣ »Христа въ Гефсиманскомъ саду« и совѣтуетъ непремѣнно его посмотрѣть. На другой день это мнѣ не удалось, а на третій я поспѣшилъ въ соборъ, въ крестильню, гдѣ былъ у насъ отгороженъ родъ кладовой для разныхъ работъ, и спрашиваю, гдѣ написанное Врубелемъ. Мнѣ подаютъ холстъ и на немъ на фонѣ заката на голой землѣ два голыхъ человѣка, мужчина и женщина. Что это такое? — спрашиваю. Говорятъ: »Это Михаилъ Александровичъ началъ »Адама и Еву«. А гдѣ же »Гефсиманскій садъ«? Оказалось, что »Адамъ и Ева« написаны въ одинъ день на томъ же холстѣ, гдѣ былъ »Гефсиманскій садъ«. Затѣмъ на другой день на томъ же холстѣ появились амазонка и лошадь изъ цирка, а поверхъ нихъ что-то еще, и такъ долгое время каждый день на холстѣ появлялось что-нибудь новое.....

»Въ это же время у себя дома на Крещатикѣ Врубель лѣпилъ изъ глины большого »Демона«, и очевидно переживалъ много мучительныхъ разочарованій, потому что однажды Васнецовъ заходитъ въ мастерскую и видитъ: Демонъ разбитъ, глыбы глины разбросаны по всему полу, а Врубель взволнованный, но очень веселый говоритъ о своей радости, что »наконецъ, это кончилось«....

На этомъ, собственно, и заканчиваются личныя воспоминанія Прахова.

Затѣмъ Врубель переѣзжаетъ въ Одессу. Здѣсь его снова мучитъ все тотъ же »Демонъ«, и снова Врубель не приходитъ ни къ чему и бросаетъ рядъ начатыхъ холстовъ, а затѣмъ начинается и новый періодъ въ его жизни. Онъ переѣзжаетъ въ Москву и Сѣровъ сводитъ его съ С. И. Мамонтовымъ.

Мамонтова не могла не поразить рѣзкая своеобразность и даже чудаковатость Врубеля, но онъ понялъ и всю красоту этого страннаго, не укладывающагося въ рамки, таланта. Сначала въ декораціяхъ своего домашняго театра, а затѣмъ на сценѣ Частной оперы Мамонтовъ даетъ Врубелю возможность развернуться во всю его величину, и, наконецъ, Врубель пишетъ свой великолѣпный занавѣсъ съ неаполитанскою ночью.

Этотъ занавѣсъ сыгралъ значительную роль въ дѣлѣ пропаганды новыхъ теченій въ искусствѣ. Это было первое произведеніе новаго вкуса, смѣло выставленное передъ публикой. Послѣ обычныхъ картинъ передвижныхъ выставокъ, это созданіе свободнаго отъ всякихъ стѣсненій творчества производило впечатлѣніе дикаго чудачества, и, быть можетъ, особенно хорошо было, что оно появилось именно на занавѣсѣ сцены, а не въ рамѣ обыкновенной картины. На занавѣсѣ оно неизмѣнно каждый вечеръ въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ появлялось передъ глазами самой разношерстной публики и убѣждало ее: »Приглядитесь, пожалуйста. Свыкнитесь съ моими странностями и необычностью. Забудьте на минуту все, что васъ убѣждали считать за непремѣнное

условіе хорошей картины, и скажите по совѣсти: развѣ не вѣетъ на васъ отъ этого занавѣса красотой южной ароматной ночи, и развѣ не готовы вы, смотря на занавѣсъ, вдругъ услышать звуки струнъ и голосъ пѣвца?«

Даже самая надпись: Nel vero al bello заставляла зрителя задуматься, не составляетъ ли основную задачу искусства передача не правды, а ея красоты. Занавѣсъ медленно, но упорно пріучалъ публику къ тому, что кромѣ обычнаго рутиннаго рисунка можетъ быть какой-то странный иной, что красота картины очень растяжимое понятіе, и что грядетъ въ искусствѣ какой-то странный и бурный переворотъ. И вотъ публика, сначала негодующая и раздраженная дерзостью театра, начала мало по малу привыкать къ занавѣсу. Кой-кто сталъ соглашаться, что, конечно, это не картина, это просто декорація, но въ ней есть своеобразная красота и допустимое для декораціи настроеніе. Кой-кто даже съ удовольствіемъ сталъ припоминать красочную музыку этого занавѣса, и такимъ образомъ ледъ былъ сломанъ. На выставкахъ публика встрѣтила скоро то же свободное искусство и уже оказалась немножко съ нимъ ознакомленной. .

Скоро, впрочемъ, Врубель убѣдился, что до побѣды ему было еще далеко. Подходило время нижегородской всероссійской выставки. Мамонтовъ былъ въ апогеѣ своей силы, голосъ его многое значилъ, и для украшенія внутренности зданія художественнаго отдѣла ему пришло въ голову надъ входомъ и выходомъ помѣстить два колоссальныхъ панно Врубеля. Одно должно было изображать силу земли и представляло встрѣчу Вольги съ Микулой Селяниновичемъ; другое — очарованіе поэтичной мечты и представляло сцену изъ »Принцессы Грезы«, когда ея призракъ появляется передъ мечтающимъ о ней принцемъ. Быстро были заготовлены и начаты огромные холсты, но когда академическая комиссія ихъ увидала, она пришла въ такое неописуемое негодованіе, что ни вліяніе Мамонтова на устроителей выставки, ни его увѣренія, что это только первая подмалевка, ничто не помогло, и на панно Врубеля было наложено безапелляціонное veto, а Мамонтовъ, разозлившись, выстроилъ для нихъ свой отдѣльный павильонъ. Публика оказалась всецѣло на сторонѣ академическаго ареопага и противъ Врубеля. Панно его, кромѣ свиста и насмѣшекъ, ничего не вызвали, и даже въ художественномъ мірѣ лишь очень немногіе почувствовали ихъ красоту. Теперь »Принцесса Греза« воспроизведена маіоликой на фронтонѣ Метрополя, а »Микула« былъ недавно выставленъ въ Парижѣ и, какъ слышно, его пріобрѣлъ одинъ изъ братьевъ Рябушинскихъ.

Въ Частной оперѣ Солодовниковскаго театра Врубель сдѣлалъ многое для развитія нашего декоративнаго искусства. Здѣсь же устроилась и его семейная судьба, такъ какъ онъ увлекся пѣвицей Н. И. Забѣлла и женился на ней, а эта женитьба свела его съ семьей Н. Н. Ге, которому Н. И. Забѣлла приходилась родственницей. Врубель не разъ подолгу гостилъ у старика, и, какъ ни странно, а въ одной и той же мастерской былъ написанъ рядъ »Распятій« Ге и рядъ такихъ произведеній Врубеля, какъ »Къ ночи«, »Сирень« и т. п. Быть можетъ, даже и въ странной цвѣтистости послѣднихъ работъ Ге, въ его своеобразномъ импрессіонизмѣ не обошлось безъ вліянія того впечатлѣнія, которое, несомнѣнно, должна была производить на старика живопись Врубеля...

Само собой разумѣется, что о какомъ-нибудь сближеніи Врубеля съ передвижниками не могло быть и рѣчи. Если произведенія Врубеля и находили себѣ пристанище, то единственно на выставкѣ молодежи, образовавшей »Московское Товарищество Художниковъ«, гдѣ появились »Панъ« и »Богатырь«, но только съ открытіемъ выставки »Міра Искусства« Врубель предсталъ передъ публикой во всей своей величинѣ. »Міръ Искусства«, не задумываясь, призналъ за нимъ первое мѣсто въ русской молодой живописи и, не смотря ни на что, упорно выдвигалъ его имя въ глазахъ русскаго интересующагося искусствомъ общества.

Здѣсь на выставкахъ »Міра Искусства« и развившагося изъ нихъ кружка »36-ти«, а затѣмъ »Союза« одно за другимъ прошли всѣ послѣдующія произведенія Врубеля »Ка[illegible]«, »Царевна Волхова«, »Царевна-Лебедь«, два варіанта »Сирени«, сцены изъ Фауста, рядъ сказочныхъ акварелей и, наконецъ, »Демонъ«, тотъ »Демонъ«, съ которымъ такъ странно и, быть можетъ, мистично связана трагедія самого Врубеля.

Образъ »Демона« преслѣдовалъ Врубеля почти все время его художественной жизни. Въ Кіевѣ, во время работъ въ соборѣ Св. Владиміра онъ уже лѣпитъ его, какъ нѣчто давно задуманное, давно назрѣвшее въ его душѣ и настойчиво требующее овеществленія.

Попытка заканчивается полнымъ фіаско. Всѣ усилія создать образъ не приводятъ ни къ чему. Онъ дразнитъ, настойчиво требуетъ своего воплощенія, требуетъ матеріальной формы, но едва художнику удается что-то уловить среди »колеблющагося роя призраковъ«, проносящихся передъ его творческимъ взоромъ, какъ коварный духъ исчезаетъ.

Наконецъ, измученный художникъ не выдерживаетъ борьбы, разбиваетъ статую и со вздохомъ облегченія думаетъ, что ему удалось освободиться отъ навязчивой идеи, отъ преслѣдующаго образа. Но не надолго. Съ переѣздомъ въ Одессу, въ мастерской Врубеля снова появляется полотно и на немъ снова долженъ возникнуть »Демонъ«. На этотъ разъ художникъ уже, какъ будто, хитритъ. Онъ точно хочетъ поймать своего врага врасплохъ. Онъ дѣлаетъ видъ, что пишетъ даже вовсе не »Демона«, а просто Кавказъ, какія-то горныя вершины, ущелія и скалы. И ихъ пишетъ онъ тоже не просто. Передъ нимъ перевернутая вверхъ ногами фотографія какого-то камня и въ пятнахъ ея, дѣйствительно, подобіе суроваго горнаго пейзажа. »Демона« на полотнѣ нѣтъ даже и въ поминѣ, а между тѣмъ художникъ не скрываетъ и говоритъ Сѣрову, что опять принялся за »Демона«. Въ общемъ какое-то странное и даже жуткое впечатлѣніе. Разсказывая о своей встрѣчѣ съ Врубелемъ въ Одессѣ, Сѣровъ такъ и говоритъ: »Врубель снова былъ одержимъ Демономъ«. Да. Именно такъ. Это было одержаніе, навязчивый образъ, видѣніе, которое преслѣдовало художника, мучило, дразнило и все-таки ему не отдавалось. Подолгу онъ долго работаетъ надъ нимъ и, не создавъ ничего, бросаетъ, чтобы снова вернуться къ тому же. У меня собрано много воспоминаній о Врубелѣ и повсюду, то тамъ, то тутъ, они повторяютъ одну и ту же неизмѣнную фразу: Врубель снова принялся за своего »Демона«. И, дѣйствительно, почти всю жизнь Врубель неизбѣжно возвращается къ нему. Переѣхавъ въ Москву, онъ снова пишетъ его у Мамонтова сидящимъ угрюмо на скалѣ, снова ищетъ его очертаній во всевозможныхъ виньеткахъ и набросках, въ рисункѣ для экрана къ камину, въ эскизѣ какого-нибудь костюма для сцены, въ обликѣ снѣдаемаго тоскою Саула и т. п. Ищетъ, и снова не находитъ. .

Что же, однако, рисовала Врубелю его мечта? Какія очертанія принималъ въ его воображеніи этотъ герой Лермонтовской поэмы, да и Лермонтовской ли?

На это находимъ кое-какой отвѣтъ въ иллюстраціяхъ, которыя сдѣлалъ Врубель въ 1892—93-мъ годахъ къ Лермонтовской поэмѣ въ изданіи Кончаловскаго. Въ этихъ иллюстраціяхъ Врубель уже смѣлѣе. Онъ, какъ можетъ, но рисуетъ то, что ему удалось уловить въ очертаніяхъ преслѣдовавшаго его призрака. — »Демонъ« — это ангелъ, предвѣчный и снѣдаемый ужасомъ невыразимаго мрака и тоски. Далеко въ туманѣ съ трудомъ воспоминаемаго человѣкомъ прошлаго, онъ впервые проявилъ себя, возникъ изъ ничего рядомъ съ человѣкомъ, и, такъ какъ человѣкъ жилъ тогда на Востокѣ у береговъ Тигра и Евфрата, то и онъ, вѣчный его спутникъ, принялъ очертанія одного изъ мрачныхъ ассирійскихъ изваяній. Дивными красками зеленыхъ павлиновъ, золотыхъ фазановъ и багряно-красныхъ райскихъ птицъ сверкаетъ опереньe его крыльевъ, но и блескъ ихъ лучезарнаго сіянія гаснетъ предъ мракомъ, струящимся изъ его огромныхъ, прекрасныхъ печальныхъ очей. И если есть у него желаніе, то лишь одно — небытія, жажда исчезнуть, снова раствориться въ пространствѣ. И вотъ онъ уже какъ бы готовъ распасться на части; уже не связаны въ единое цѣлое его чело, очи, ланиты, уста, его руки, его крылья. Еще мигъ. Скрѣпляющая ихъ сила совсѣмъ исчезнетъ и все, мелькнувъ въ пространствѣ, разсыплется дивнымъ фейерверкомъ и перестанетъ существовать.... Но воля судьбы неизмѣнима, и вотъ снова соединяются въ ясный опредѣленно существующій образъ разрозненныя части. Соединяются, чтобы существовать и страдать. »Но дай же мнѣ, Творецъ, хоть мигъ забвенія. Дай обмануть себя. Вотъ она, моя Тамара. Я больше не печальный духъ. Я ношу человѣческій обликъ. Дай же мнѣ хоть на мигъ быть человѣкомъ и испить каплю изъ той чаши блаженства, которая дана даже ничтожному человѣку«.

Но все напрасно. Нельзя преступить велѣній предвѣчнаго проклятія. И снова тотъ же мракъ, снова »печальный Демонъ, духъ изгнанья« — въ томъ же мракѣ своего одиночества надъ той же грѣшною землей....



112. ВРУБЕЛЬ, М. А. »Панъ«

Вотъ образъ, который рисуется воображенію, когда просматриваешь рисунки Врубеля. Но, именно, онъ только рисуется воображенію, потому что ни въ одномъ рисункѣ Врубеля все-таки его нѣтъ. Каждый изъ нихъ только намекъ, только одна черта, но, смотря на эти рисунки, понимаешь, что видѣлъ моментами своимъ творческимъ взоромъ Врубель....

Но возвращаюсь къ послѣднему варіанту »Демона«, къ тому большому полотну, которое было и концомъ самого Врубеля.

Съ Врубелемъ, очевидно, что-то произошло. Онъ нашелъ, наконецъ, своего »Демона«. Наперекоръ всему онъ

овладѣлъ его образомъ. Художникъ побѣдилъ. Изъ нѣсколькихъ набросковъ, рисунковъ и эскизовъ въ воображеніи художника вспыхнулъ, наконецъ, ярко и осязательно образъ преслѣдующаго врага, и Врубель принялся за огромное полотно.

Напрягая всѣ силы, онъ работалъ надъ нимъ съ лихорадочной поспѣшностью, работалъ и торжествовалъ. — Наконецъ-то, ты мой! Я побѣдилъ и бросаю тебя, мучителя моего, на эти острія холодныхъ скалъ. Я отдамъ тебя людямъ...

Картина была выставлена, но оказалось нѣчто очень странное. Вмѣсто »Демона«, передъ зрителями лежало разбитое и кое-какъ сложенное изъ кусковъ подобіе изваянія древняго ассирійскаго бога, быть можетъ то же, которое нѣкогда разбилъ въ Кіевѣ самъ Врубель, а Врубель сошелъ съ ума. Онъ уже не воспринималъ ни безформенности того, что написалъ, ни изломанности рисунка, вообще ничего. Онъ былъ упоенъ своимъ торжествомъ и впалъ въ маніакальный приступъ. Въ картинѣ были только дивныя краски багровой мрачной зари на далекихъ скалистыхъ вершинахъ, да сверкающія драгоцѣнными сафирами, изумрудами и рубинами измятыя крылья мрачнаго ангела, только это одно говорило о томъ, что видѣлъ въ своемъ творческомъ трансѣ Врубель. Все остальное, самъ »Демонъ«, было испорчено рукою того же Врубеля, но уже несвободнаго, а охваченнаго безуміемъ. Такъ окончилась борьба Врубеля съ его »Демономъ«.

Подвести творчество Врубеля подъ какое-нибудь изъ установившихся опредѣленій мудрено. Онъ не похожъ ни на кого, не только въ русскомъ искусствѣ, но и въ западномъ. Трудно опредѣлить и тѣ источники, изъ которыхъ развилось это загадочное творчество, потому что нельзя указать и того, чьимъ послѣдователемъ можно было бы считать Врубеля. Развѣ у одного только Ал. Иванова въ эскизахъ можно иногда найти тѣ же элементы, которые встрѣчаются у Врубеля, но и это довольно смутно.

Несомнѣнно одно, что творчество Врубеля витало всегда за предѣлами дѣйствительности, внѣ рамокъ общепринятаго рисунка и общепризнанныхъ красокъ.

Тѣ образы, которые рисовались его воображенію, не укладывались въ эти рамки. Если же онъ вводилъ ихъ иногда туда насильно, яркая своеобразность этихъ образовъ тускнѣла и они теряли многое въ своей красотѣ. Отсюда постоянное сознательное искаженіе рисунка и красокъ, такъ какъ въ изломанности формъ оказывалось сплошь и рядомъ что-то, гораздо ближе передающее фантазію Врубеля, нежели это могъ бы сдѣлать правильный рисунокъ натуралиста, но отсюда же и постоянная неудовлетворенность Врубеля, постоянное исканіе формы. »Врубель пѣвецъ другого міра«, говоритъ о немъ въ одномъ письмѣ К. Коровинъ. И, дѣйствительно, Врубель смотрѣлъ на міръ Божій сквозь какія-то волшебныя очки, которыя все рисовали ему такимъ красивымъ и такъ мало похожимъ на дѣйствительность.

Въ перламутрѣ раковины ему чудились очертанія какихъ-то волшебныхъ гурій съ огромными черными глазами, ароматъ сирени пробуждалъ въ его фантазіи загадочный образъ блѣдной дѣвушки съ черными волосами, таинственно выглядывающей въ ночной тиши изъ куста, отяжелѣвшаго отъ гроздей лиловыхъ цвѣтовъ; послѣдній багряный лучъ заката, скользнувшій изъ-подъ завѣсы тяжелыхъ тучъ, рисовалъ ему въ сумракѣ наступающей ночи сказочныхъ коней, вспугнутыхъ вставшимъ изъ густой травы фавномъ (»Къ ночи«, находящееся въ Галлереѣ). Иногда же его охватывала жажда и еще болѣе странныхъ исканій. Такъ, К. Коровинъ разсказываетъ объ одномъ посѣщеніи мастерской Врубеля, когда тамъ оказался большой холстъ съ распятіемъ и все тѣло Распятаго было написано какъ бы состоящимъ изъ сверкающихъ камешковъ.

Я хочу, чтобы все тѣло Его лучилось, чтобы все оно сверкало, какъ одинъ огромный бриллiантъ жизни, объяснялъ свое намѣреніе Врубель.

Само собой разумѣется, что большая часть подобныхъ затѣй не удавалась; Врубель терялъ терпѣніе, рвалъ рисунки, рѣзалъ холстъ на части и, чтобы спасти что-нибудь, надо было кому нибудь изъ пріятелей случайно въ такой моментъ притти и унести злополучное произведеніе.

Много страннаго было въ Врубелѣ и какъ въ человѣкѣ. Хорошо образованный и обладавшій феноменальной зрительной памятью, Врубель представлялъ собой какой-то энциклопедическій словарь по этнографіи и исторіи костюма и вообще внѣшней культурѣ народовъ. Увидавъ что-нибудь, Врубель все ясно и отчетливо запоминалъ и, благодаря этому, всегда могъ набросать рисунокъ въ любомъ стилѣ, любой исторически вѣрный костюмъ, обстановку и т. д. Въ театрѣ это былъ прямо незамѣнимый человѣкъ.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, Врубель терпѣть не могъ картинныхъ выставокъ и совсѣмъ не посѣщалъ музеевъ и картинныхъ галлерей. Тутъ все казалось ему написаннымъ не такъ, какъ надо, и это его раздражало.

Искусства, копирующаго природу, онъ не признавалъ совершенно и потому частенько нападалъ даже на такихъ своихъ друзей, какъ Сѣровъ, на Левитана и т. д. Въ обыденной жизни Врубель тоже производилъ впечатлѣніе необычное и странное. Онъ мало съ кѣмъ дружилъ, но какъ только дѣла его шли хорошо и въ карманѣ заводились деньги, такъ онъ совершенно переставалъ ихъ считать, останавливался въ дорогихъ отеляхъ, держалъ открытый столъ для всѣхъ и каждаго и водился съ самыми неожиданными людьми, съ наѣздниками изъ цирка и клоунами, никому невѣдомыми актерами и подозрительными отставными офицерами, картежными игроками и т. п. По временамъ онъ сильно кутилъ и порою былъ очень раздражителенъ, нетерпимъ и несдержанъ.

Разсказываютъ, что однажды въ столкновеніи съ кѣмъ-то изъ-за женщины, въ которую былъ влюбленъ, Врубель, не задумываясь, пырнулъ своего соперника ножомъ, и только большими хлопотами друзей удалось впослѣдствіи это замять.

И, вмѣстѣ съ тѣмъ, это былъ интереснѣйшій человѣкъ и великолѣпный преподаватель. Съ рѣдкимъ умѣніемъ онъ объяснялъ и рисунокъ и краски и будилъ въ ученикѣ огонь творчества. Вообще, въ этомъ человѣкѣ безуміе и геній слились въ такое сочетаніе, что едва ли можно подходить къ нему съ какой-либо общепринятой мѣркой.

Въ настоящее время для Врубеля уже все покончено. Хотя онъ и живъ еще, но страдаетъ неизлечимо тяжелымъ душевнымъ недугомъ и.... слѣпъ. Природа точно не захотѣла простить, что онъ подглядѣлъ и выдалъ многое изъ тайнъ ея красоты, и отняла у него главное его оружіе зрѣніе.

Условія, въ которыхъ развивалось творчество Врубеля, были очень ненормальны. Сначала успѣхъ и возможность широко развернуть свои силы на первыхъ же порахъ. Изъ-подъ кисти Врубеля выходятъ чудные образа Кирилловскаго монастыря, этотъ не только первый опытъ возрожденія Византіи, но и первый опытъ созданія чего-то новаго, полнаго византійской красоты, но въ то же время и своего собственнаго, по колориту и вообще краскамъ. И рядомъ съ этимъ сейчасъ же тяжелый ударъ судьбы. Созданіе цѣлаго новаго храма тутъ же рядомъ отдается въ другія руки.

А между тѣмъ жажда работать на огромномъ пространствѣ стѣны такъ велика, что передъ нею даже смолкаетъ голосъ самолюбія. Врубель смущенно приходитъ и проситъ пустить его работать въ храмѣ, но и здѣсь ему довѣряютъ только расписать арки, эти арки, которыя все-таки оказались покрытыми наиболѣе оригинальнымъ, самобытнымъ и самымъ красивымъ орнаментомъ изъ всего храма.

Работа надъ »Демономъ« тоже долго ни къ чему не приводитъ, а попытка выступить съ чѣмъ-нибудь своимъ передъ публикой кончается только скандаломъ и бурей всякаго глумленія. . .

Очутившись на рубежѣ отживающаго натурализма и нарождавшагося туманнаго неоидеализма, Врубель оказался между двумя огнями. Съ одной стороны толпа, со свистомъ и гиканіемъ бросающая въ него камни и комья грязи, съ другой горсточка друзей, ожесточенныхъ борьбой и возносящихъ въ перлъ созданія всякую мелочь, написанную Врубелемъ, каждый его мазокъ, каждый даже его неудавшійся опытъ.

И въ этомъ-то положеніи очутился художникъ и безъ того такой странный въ зигзагахъ своего творчества.

Естественно, что рядомъ съ выношенными, въ глубинѣ души родившимися, образами онъ сталъ легко впадать въ чудачество и каждый свой вывертъ съ вызовомъ бросалъ на растерзаніе публикѣ, совершенно теряя всякое мѣрило тому, въ чемъ была его дѣйствительная сила и что было наноснымъ и случайнымъ. При условіяхъ, когда имя художника становится лозунгомъ, когда все искусство дѣлится на признающихъ его и непризнающихъ, когда одни молятся ему, а другіе при одномъ его имени хохочутъ; при такихъ условіяхъ въ развитіи художника всегда будетъ много больного и страннаго.

Значеніе Врубеля для русской живописи, въ смыслѣ вліянія на тѣхъ или иныхъ художниковъ или созданія школы, не велико. Врубель слишкомъ своеобразенъ для того, чтобы многіе могли пойти тѣмъ же путемъ, которымъ онъ шелъ.

Но значеніе его какъ художника, всею жизнью своею защищавшаго ничѣмъ не стѣсняемую свободу творчества, очень велико. Врубель за всю жизнь не сдѣлалъ ни одной уступки, не вступилъ ни разу ни съ чѣмъ въ компромиссъ, и его побѣда была побѣдой всего русскаго молодого искусства.

Если же теперь, прикрываясь его именемъ, на ту же свободу претендуетъ сплошь и рядомъ полная бездарность, то это уже не его вина. Все болѣе и болѣе признаваемая свобода художественнаго творчества неизбѣжно должна была привести къ невѣроятному чудачеству и кривлянію, особенно среди молодежи. Благодаря нашей некультурности, въ Россіи это должно дойти даже до гомерическихъ размѣровъ; но опасности для искусства въ этомъ нѣтъ никакой. Даже наоборотъ: чѣмъ скорѣе завершится кругъ этого увлеченія неограниченной свободой творчества, тѣмъ скорѣе отпадетъ и забудется все вздорное и лишнее, хотя, разумѣется, многое очень цѣнное будетъ все-таки совершенно изломано въ этомъ хаосѣ исканій, къ тому же часто руководимыхъ совершенно чуждыми искусству побужденіями.

Въ Галлереѣ слѣдующія произведенія Врубеля: эскизъ »Демона« акварелью и сама картина, »Панъ« (сним. на стран. 159-й), »Къ ночи«, эскизъ »Хожденія по водамъ« и эскизъ занавѣса частной оперы.

ОГЛАВЛЕНІЕ ТЕКСТА.

ЧАСТЬ I.

(Текстъ главъ I—VIII И. С. Остроухова, текстъ главъ IX—XI Сергѣя Глаголя).

ЧАСТЬ II.

(Текстъ Сергѣя Глаголя).

УКАЗАТЕЛЬ КАРТИНЪ,

ПОМѢЩЕННЫХЪ ВЪ ТЕКСТѢ И ВЪ ГЕЛІОГРАВЮРАХЪ.

Настоящее изданіе заключаетъ въ себѣ болѣе 300 снимковъ съ русскихъ художественныхъ произведеній находящихся въ **Третьяковской Галлереѣ:** изъ нихъ **72 большія геліогравюры** (размѣръ 11¾×9 вершк.) на отдѣльныхъ листахъ, исполненныя Обществомъ Графическихъ Искусствъ въ Вѣнѣ (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien); остальные — автотипическія воспроизведенія въ текстѣ, работы художественной мастерской Ангереръ и Гешль въ Вѣнѣ.

Изданіе состоитъ изъ 36 выпусковъ, которые будутъ выходить ежемѣсячно.

Каждый выпускъ содержитъ въ себѣ 2 геліогравюры на отдѣльныхъ листахъ и 1—2 печатныхъ листа (4—8 страницъ, in folio) текста съ автотипическими воспроизведеніями картинъ; текстъ представитъ краткую исторію развитія русской живописи, преимущественно на основаніи образцовъ хранящихся въ Галлереѣ.

Введеніе, біографія братьевъ Третьяковыхъ въ связи съ исторіей Галлереи и оглавленіе будутъ приложены къ послѣднему выпуску.

Геліогравюры будутъ появляться не въ послѣдовательномъ порядкѣ, и размѣщеніе ихъ въ изданіи будетъ указано въ послѣднемъ выпускѣ.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:

1) Подписка допускается не менѣе, какъ на 12 выпусковъ.

2) Стоимость каждаго выпуска по подпискѣ — безъ пересылки 2 р., съ пересылкой 2 р. 25 к.

3) При подпискѣ вносится, въ видѣ задатка, 2 р. или 2 р. 25 к., чѣмъ и оплачивается послѣдній выпускъ изданія.

4) При полученіи каждаго выпуска, кромѣ послѣдняго, какъ уже оплаченнаго, платятъ вышеуказанную его стоимость.

5) Отдѣльно выпуски не продаются.

6) Для ознакомленія съ изданіемъ можетъ быть высланъ первый выпускъ за 2 руб., съ пересылкой 2 руб. 25 коп. Затѣмъ, желающій быть подписчикомъ на изданіе вноситъ задатокъ на основаніи § 3 и получаетъ слѣдующіе выпуски установленнымъ порядкомъ.

МОСКВА,
Петровскія линіи, 13.

І. КНЕБЕЛЬ.

Типографія Ф. А. Брокгауза въ Лейпцигѣ.